

دكتور عبد الله التطاوى

أشكال الصراع في القصة العربية

٥

العصر العباسي



مكتبة الأنجلو المصرية



أشكال الصراع في القصة العربية

الجزء الخامس

(العصر العباسي)

دكتور/عبدالله التطاوى

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

أسم الكتاب: أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء الخامس
أسم المؤلف: د/ عبدالله التطاوي
أسم الناشر: مكتبة الانجلو المصرية
أسم الطابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان
رقم الايداع: 15782 لسنة 2004
الترقيم الدولي: 9-2082-05-977-I-S-B-N

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

ترتهن وظيفة هذا للجزء من الكتاب بدراسة تحليلية لأشكال الصراع فى العصر العباسى بشقيه الأول والثانى ، وتستهدف استكمال ما عرضنا لدرسه فى العصور الأدبية السابقة .

وتظل مادة هذا الدرس التحليلى وثيقة الارتباط بالنص الشعرى ، حيث تصدر عنه ، وتتوقف عنده ، وتستنتج منه ، وترصد منهجاً نقدياً محدداً فى تشريحه وتفسيره وتقويمه ، قصداً بذلك إلى كشف طبائع الحياة فى البيئات العباسية من ناحية، والتعرف على أطر الفن التى شاعت فيها من ناحية أخرى .

ونظراً لطبيعة المادة ، وخضوعاً لمعطيات الدرس لهذه الفترة من خلال التحليل النصى ، بدأ طبيعياً أن تقتصر مصادرها على مجموعة من دواوين الشعر القديم ، بما يبرر قلة المصادر الأدبية والتاريخية التى اعتمدنا عليها ، وكذلك تبدو ندرة المراجع من نفس المنطلق الذى يتعلق فيه الدرس - أساساً - بالتحليل النصى أكثر من سواه .

ولم تعرف الدراسة - هنا - فاصلاً تاريخياً تقليدياً بين العصرين العباسيين ، طالما كان المنطلق فيها مرتبطاً بالمقاييس الفنية كأساس لتتبع حركة الشعر العباسى ، وتبين ما أصابه من تطور أو جمود ، وما شهدته ساحته من ابتكار وتجديد ، أو عقم وتوقف ، وهى أمور بدت وثيقة الصلة بما تنطق به الاختيارات النصية التى عولجت نقدياً بما يكشف عن ضروب الصراعات التى احتوتها .

وبين ثنايا الدرس التطبيقي يجنح البحث إلى التركيز - أحياناً - على بعض الحوارات النظرية من خلال دقائق وجزئيات تقود بشكل تلقائى إلى التوقف عند التفسيرات ، واستقراء مبررات الظواهر العامة التى ازدحمت بها الحياة العباسية من جانب عام ، مع محاولة رصد أبعاد المسلوك الفنى للشعراء ، وكشف طبائع انتماءاتهم الفنية من جانب خاص .

ثم تظل هذه الحلقة من درس أشكال الصراع فى القصيدة العربية بمثابة

استمرار للحوار ، وامتداد للمناقشة بما يعكس الأبعاد الجوهرية للظواهر الفنية من قبيل الإجابة على بعض التساؤلات المطروحة حول قضايا العصر ، على مستوى الأنساق التي شهدتها ، والاتجاهات المتطرفة أو المعتدلة التي سارت فيه وانتشرت ، مرة على حساب العروبة ، وأخرى على حساب الإسلام ، وثالثة على حساب القيم ، وهي أمور تحتاج إلى مزيد تأمل ، وعميق تحليل ، وتفصيل عرض مما يتطلب - بدوره - الدخول إلى النص من منظور تاريخي في معظم الأحيان .

وأخيراً تبقى قيمة هذا الجزء من الكتاب مرتبطة بطبيعة منهجه ، حين يستكمل حلقة ضرورية بها تكتمل الدراستان السابقتان ، لتظل في حاجة إلى استئناف تاريخي لحركة القصيدة العربية في عصر الحروب الصليبية من منظور أشكال الصراع التي سادت فيها ، وحددت ملامحها وحركتها وسياقاتها الفنية ،

أسأل الله أن يجنبنا الزلل .

وعليه سبحانه قصد السبيل .

عبدالله التطاوى

القاهرة ٢٠٠٤

الفصل الأول
البعد السياسي للصراع وأثره في القصيدة

(١) مفارقات الموقف الشعوبي

أ - بشار

ب - أبو نواس

(٢) تطور الهجائية السياسية

(أبو الطيب المتنبي)

الصراع السياسي وأثره في القصيدة

(١)

انتهت دلالة كلمة «موالي» إلى تلك المجموعة من العجم التي عاشت تحت حكم العرب بعد أن عم الإسلام جزييرتهم ، ثم تجاوزها على أيدي الفاتحين من أبنائه ، ولذلك قصد بهم أولئك المسلمون من الفرس وغيرهم ممن كانوا مجوساً ، ثم اعتنقوا الإسلام في ظل الحكم العربي .

ومن المعروف أن الإسلام قد سوى بين المسلمين جميعاً ، الأمر الذي سعد به الموالي حيث نعموا بتلك المساواة في عصر صدر الإسلام على يد الرسول ﷺ ، ثم الخلفاء الراشدين من بعده . ولكن ثقة المسلمين من العرب فيهم بدأت تتزلزل ، وخاصة بعد مقتل الخليفة الثاني عمر بن الخطاب رضي الله عنه على يد أبي لؤلؤة المجوسي ، فكانت الجريمة أقرب إلى تنفيذ مكيدة أعجمية ضد المسلمين ، مما أثار حفيظتهم ، وزاد من سخطهم على الموالي ، ومن هنا لا يبدو غريباً ما صنعه عثمان ابن عفان حين كتب إلى نفر من عمال له بالعراق ، فأباح لهم أن يفضلوا العرب على الموالي كما ذكر الطبري (١) .

ولم تنه تلك المواقف - بما فيها من سلب وإيجاب - علاقة العرب بالموالي ، بل استمر نظام الولاء ، وظل امتزاج العرب بمن حولهم أمراً واقعياً تفرضه عليهم إنسانية الحضارة ، فراح يزداد مع مرور الزمن ، ويزداد معه التفاعل الحضاري ، إذ راحت الحضارة العربية الإسلامية تأخذ من حضارة الفرس والروم وغيرهما ، كما أكثرت من العطاء أيضاً .

وكان الموالي على قدر واسع من الحرص ، فحاولوا أن يؤكدوا دورهم في بنيان الحضارة العربية ، منذ اتجهوا إلى المشاركة البارزة في الفنون والآداب ، وهي المجالات التي احتلت مكانة رفيعة عند العرب ، ومن هنا كانت لهم أدوار لا تنكر في النظم في كل موضوعات الشعر العربي ، ومن هنا أيضاً كان موطن الخطر ، إذ راح الشاعر من الموالي يوظف شعره في خدمة قومه وعصبيته ، وهو يستعيد بذلك سيرة الشاعر الجاهلي ، لأعلى المستوى القبلي الذي رأيناه عند الجاهليين ، بل على مستوى

(١) أنظر تاريخ الرسل والملوك ٥-٦٣ .

سياسى يشويه التعصب ضد الجنس العربى كله فى عصر عرف نظام «الدولة» و «الحكومة» و «الحكومة المركزية» من واقع أنظمة «الخلافة» الوراثية ، وكذلك كانت الوزارة والكتابة .

وكانت البداية الخافنة للصوت الشعبى تكتفى بمساواة أصحابه بالعرب ، وحتى يجعلوا لأقوالهم وزناً راح بعضهم يستشهد بما نظمه بعض شعراء العرب ، قاصدين من وراء ذلك تأييد الاتجاه الذى كانوا يرمون إليه فى أبسط صوره - أعنى المساواة مع العرب - فراح البعض يستعين بقول عامر بن الطفيل - على سبيل المثال - ويردده :

فإبنى وإن كنت ابن سيد عامر وفارسها المشهور فى كل كوكب
فما سودتني عامر عن وراثته أبى الله أن أسمو بجد ولا أب

ويبدو أن هذا الموقف لم يكن سائداً عند كل شعراء العربية ، إذ راح بعضهم - على سبيل الفخر والمغالاة - يتجاوز بشعره مطلب المساواة هذا ، بل يتعصب ضده ، لإحساسه أن هؤلاء الموالى مجرد فىء أفاء به الله على العرب ، بل ربما - فى نظرهم - لأنهم من جنس دونهم ، وكان رد الفعل الطبيعى لمثل هذه الرؤية المتعالية أن بعض الموالى حاول أن يقابل تعالى بمثله ، فجعل شعراء الموالى من حضارتهم محل فخرهم ، وحاولوا التنفيس عن كثير من العقد النفسية التى سيطرت عليهم زمناً ، وكمنت فى صدورهم أجيالاً ، وإن كانت محاولاتهم - فى جملتها - لم تخرج عن إطارها المحدود الذى يتسم بضروب من السرية والتقية ، خوفاً من سطوة الدولة الحاكمة ، وهى الدولة الأموية العربية ، ويبدو موقف الأمويين المتطرف - فى بعض الأحيان - وقد ثار حفيظة شعراء الموالى حتى ظهر منهم من يهاجم تلك الدولة الحاكمة ، مصوراً محنة قومه تحت سطوة بعض حكامهم ، كما حدث أيام الحجاج حين خالف قواعد الخراج والجزية ، وكما انتشر من انحراف الأمويين فى بعض الأحيان عن المنهج الدقيق الذى رسمه الإسلام فى معاملة الموالى ، وهو النهج الذى عوملوا به فى خلافة الرسول ﷺ والراشدين رضوان الله عليهم من بعده ، وكأن الفرصة سنحت أمام شعراء الموالى ، فراحوا يستغلونها فى تصوير ضلال الأمويين وانحرافهم عن مبادئ الدين ومن واقع معاملتهم ، فقال الحكم بن عبدل :

ذهب الرجال المُقْعَدَى بِفَعَالِهِمْ والمنكرون لكل أمر منكرو
وبقيت فى خلق يزبن بعضهم بعضاً ليدفع مغور عن مغور
سلكوا بنىات الطريق فأصبحوا مستكبرين عن الطريق الأكبر

وبدا طبيعياً أن يدفع التعصب للأجناس المختلفة هؤلاء الموالى إلى الوقوف ضد الدولة الحاكمة ، بل ضد الجنس العربى كله ، فكان لهم دورهم البارز فى مؤازرة الحركات المتمرة التى ثارت ضد دولة بنى أمية ، فانضم بعضهم إلى ثورة المختار الثقفى ، ووجد البعض سبيله عبر ثورة عبدالرحمن بن الأشعث ، وغيرهم انضم إلى عبدالله بن الزبير ، لاحقاً فى هذا ولذاك ، بل صدر تأييدهم عن حقد دفين وكراهية بغضنة للجنس العربى طيلة ذلك العصر .

وكان من المتوقع أن ينضم الفرس إلى حزب الشيعة الذى يلائم أهواءهم ، ويقترب بمبادئه من المبادئ التى ينادون بها ، وهو ما حدث لدى فريق منهم بالفعل منذ استغلوا ما بينهم من تقارب فكرى فى المشاركة فى الصراعات السياسية من منطلق التشيع .

وبدأت مظاهر الصراع تشيع فى شعر هؤلاء الموالى فى هذه الفترة ، حتى يكاد ذلك الشعر يتحول إلى وثيقة تاريخية دقيقة ، يصح الاعتماد عليها فى تبين نتائج اتساع الامبراطورية الإسلامية ، وفى رصد درجات الحقد المختلفة التى عاش عليها شعراء الموالى فى ظل الدولة العربية التى لم تسمح لهم بأن ينالوا منها ما أرادوه وإن كانوا قد استطاعوا - بالفعل - أن يحملوا الأمانة العلمية فى هذا العصر ، من خلال ما أسهموا به من نشاط دقيق فى علوم الفقه والتفسير ، والحديث ، وبقية علوم التربية والتاريخ ، وربما كان هذا الجهد وراء روح التعاطف التى ظهرت عند بعض شعراء العربية ممن حملوا على عاتقهم تبعة نصرة الموالى فى دعوتهم ، وساهموا فى المطالبة لهم بالتسوية على غرار ما يقوله الشاعر محدداً حقيقة نسبه من واقع ما يؤكده الدين الإسلامى :

أبى الإسلام لا أب لى سواه إذا هتفوا بـبكر أو تميم
وما كُرمَت وإن شُرِفَتْ جدود ولكن التقى هو الكريم

وعند هذا الحد تكاد تقف حركة الموالى فى العصر الأموى ، وهو حد تجاوزه فريق منهم ، حاول أن يحطم القيود التى فرضتها عليهم الدولة فى تلك الفترة ، وكأن الانقلاب العباسى جاء مصحوباً بانقلاب اجتماعى خطير ، فيما يتعلق بتحديد الحجم الطبيعى لهؤلاء الموالى ، وبدلاً من ذلك الاستحياء الذى سيطر على الصوت الفارسى فى العصر الأموى ، الذى يظهر مثال منه عند إسماعيل بن يسار فى قوله المشهور أمام هشام بن عبدالملك :

ربّ خال مسوّج لى وعمّ
إنما سُمّي الفوارس بالفر
فاتركى الفخر بما أمام علينا
واسألى إن جهلت عنا وعنكم
إذ تُرى بناتنا وتدمر
ماجد مجتدى كرم النصاب
من مضاهاة رفعة الأنساب
واتركى الجور وانطقى بالصواب
كيف كنا فى سالف الأحقاب
ن سفاهاً بناتكم فى التراب

فبدلاً من هذا الحرص ، وذلك الحذر ، بدأ ظهور ضروب من التبجح والجرأة فى فخر الشاعر نفسه بالأكاسرة ، من مثل قوله فى مدح الغمر بن يزيد وقد استغل الصورة لجعل الأكاسرة سادة الدنيا مطلقاً ، وقد خضعت لهم الأملاك كلها :

إذا عُدّد الناس المكارم والعلا
فما مرّ من يوم على الدهر واحد
تراهم خشوعاً حين يدو مهابة
فلا يفخرون يوماً على الغمر فاخر
على الغمر إلا وهو فى الناس غامر
كما خشعت يوماً لكسرى الأساور

ومع انتقال السلطة إلى بنى العباس ، يزداد التمرد الشعوبى فى الإعلان عن نفسه لدى شعراء الموالى ، ومن خلاله يزداد حرصهم على الدعوة لمبادئهم ، وإعلان العداء للجنس العربى ، وتبرز - عند ذاك - مهاراتهم المختلفة فى التحايل على ما هم بصدد من مواقف الفخر ، ومحاولة إضفاء الطابع الدينى عليها ، على نحو ما استوقفنا عند بشار فى موضعه من الدراسة النصية بعد ذلك ، ولعل وقفة سريعة هنا مع شعوبية أبى نواس تكشف بعضاً من أبعاد الموقف فى صورته الحضارية قبل التوقف عند المستوى المذهبى الذى آل إليه أمرها من خلال بشار وقرنائه .

(١)

لم يترك أبو نواس معركة الشعوبية دون أن يدلى فيها بدلوه ، ويرمى فيها بسهامه التى حرص على توجيهها إلى الحضارة العربية وأهلها ، وقد تجاوز المطالبة بالمساواة بين الأمم ، وانطلق إلى تفضيل الأمة الفارسية التى ينتهى إليها نسب أمه ، قاصداً - فى كثير من الأحيان - إلى تصغير شأن العرب وإنكار فضلهم على غيرهم^(٢) .

(٢) يراجع تعريف الشعوبية فى ضمى الإسلام ١-٥٥ .

وقد رأينا للشعبوية رصيدها التاريخي مرهوناً بطبيعة البواعث التي حدثت بالعرب إلى التفرقة بين أبناء جلدتهم وأبناء الجلدة الفارسية ، منذ بدأ الأعاجم مكائدهم السياسية في صورة حركة الاغتيالات التي كان ضحيتها الأول الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، ومن بعده كثير ضحاياها ، فكان منهم في عصر بني العباسي الأمين والمتوكل وغيرهما من الخلفاء ، ولذا تتحول الشعبوية - ربطاً بهذه المواقف - إلى صيغة عنصرية عنيفة ، وخاصة حين تأخذ موقفاً عدائياً صريحاً من منطق الدعوة الإسلامية الكريمة التي أوردها النص القرآني المقدس في قوله عز وجل: «يا أيها الناس إذا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم» (٣) ، تلك الدعوة التي يواجهها الفرس بالتحدي والتمرد منذ سجل بشار حماسة قومه من «بنى الأحرار» ، على حد تعبيره ، وكأنهم سادة الأجناس ومن دونهم - ومنهم العرب بالطبع - عبيد لهم ، لتأتى الصورة مؤكدة بشكل آخر على لسان النواصي ، منذ راح يسخر من العرب في قوله متهمكاً على لسانه تارة :

يكي على طلل الماضين من أسد لأدر درك قل لي من بنو أسد ؟
ومن نعيم ؟ ومن قيس ؟ ولهما ؟ ليس الأعراب عند الله من أحد
وتارة على لسان الخمار في خمريته :

وما شرفتنى كُتِبةٌ عربية ولا أكسبتنى لائناء ولا فخرا

فمن الواضح أن للموالى تمادوا في خروجهم على مطلب المساواة الذي أقره الدين الحنيف ، وأكداه المصدر الثاني للتشريع تحت قانون «كلكم لآدم وآدم من تراب» ، وليس لعربي فضل على أعجمي إلا بالتقوى ، (٤) ، ولكنه التماذى الذي ينطلق من حقد دفين وكراهية بغضوية حملها أصحابها لأبناء الدولة الحاكمة من ناحية ، وعكسوا جنيلهم إلى ماضى امبراطورياتهم العريقة التي فتحتها المسلمون من ناحية أخرى .

على أن الحجم الحقيقي لموقف أبى نواس من فكرة العروية على مستوى الحديث الخمرى قد يتحدد بشكل أكثر موضوعية إذا قورن ببعض شعراء الجاهلية ممن راحوا يصفون الخمر في مقدمات قصائدهم وتجنبوا حديث الطلل الذي سجل أبو نواس مهارته ومعاصرته برفع أولوية الهجوم عليه والتمرد على أهله ، فإذا صحت ثورته فإن عمرو بن كلثوم قد بدا في جاهليته أستاذاً له منذ صدر معلقته المشهورة بقوله :

(٣) سورة الحجرات .

(٤) من خطبة رسول الله ص في حجة الوداع .

ألا هبى بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا
ومن الطريف أن يكشف فيها عمرو بن عدائه للفرس ، وأن يصور مقتل عمرو
ابن هند وغيره من سادة القوم ممن تحولوا إلى جثث هامة تحت خيول التغلبيين :
وسيد معشر قد توجه
بتاج الملك يحمي الجبرينا
تركنا اغيل عاكفة عليه مقلدة أعتها صفونا
فهل كان عمرو في مثل هذه الصورة الخمرية إلا مؤسساً حقيقياً لفن النواصي
حين راح ينشد على نفس النهج الخمرى بشكل أكثر منطقية وأشد وضوحاً :
لاتبك للذاهبين في الطعن ولا تقف بالمطى في الدمن
وعج بنا نصطح معتقة من كل طبي يسقيكها فطن
تخبر عن طيبه محاسنه مكحل ناظره بالفتن (٥)
وهكذا اتخذ أبو نواس من منطقة «الطلال» في الشعر العربي القديم نقطة الضعف
- من وجهة نظره - وجه إليها ضرباته منذ أعلن رفضه الفنى الصريح للمقدمة
الطللية ، وطالب الشعراء بضرورة تجاوزها ، ورفض سلوك أهلها ، وأن يستبدل به
أبناء عصره سلوكاً آخر حضارياً قوامه الأول الانصراف إلى حديث الخمر الذي أكثر
من الترويج له حتى حوله إلى رؤية وجدانية ، بلور من خلالها فلسفة اللذة التي دار
في فلكها وأدار معه فيه كثيراً من شباب عصره .

ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم وأسمنت سرح اللهو حيث أساموا
وبلغت مابلغ امرؤ بشبابه فإذا عصارة كل ذاك أثم (٦)
ومن ثم راح يدعو إلى منطقه الجديد من خلال تحمسه المطلق لكل ماهو
فارسي فحسب :

بنينا على كسرى سماء مدامة ملكلة ما فاتها بنجوم
فلورد كسرى بن سامان روحه إذا لاصطفاني دون كل نديم
وكان الشاعر قد استعذب ذلك «الإثم» الذي بدا مشرباً بتعصبه ، ووجد فيه ذاته ،
وحياته ، فأثر تصويره ، ومن أجله لم يشأ أن يبقى على القيم الاجتماعية والفنية ، بل

(٥) الديوان ٢٥٢ .

(٦) الديوان ٢٥٢ .

آثر أن يحل منها في جل فنه ، وإن عاد إليها في أحيان نادرة بدت محكمة بلحظات الندم التي مرت عليه في بعض مواقفه اليومية ، حتى بدا تقليدياً في بعض الأحيان ، وبان محكوماً بتلك التوبة ، وربما بدا محاولاً إرضاء المتلقى إذا تطلب منه الموقف ذلك ، على نحو ما نظمته في مدح الأمين من قوله مفتتحاً مدحته :

يادار ما فعلت بك الأيام ؟ ضامتك والأيام ليس تضام !

بل راح يرحل إلى معدوحيه متناسياً واقعه الحضاري . وعائداً بالذاكرة إلى الرحلة التقليدية العريقة لدى القدماء :

وتجشمت بي هول كل تنوفة هوجاء فيها جراءة إقدام

تذر المطى وراءها فكانها صف تقدمهن وهي إمام

قربنا من خير من وطى الحصى فلها علينا حرمة وذمام (٧)

أو قوله :

ياناق لاسامى أو تبلغى ملكا تقبيل راحته والملك سيان (٨)

أو قوله :

إليك أبا العباس عديت ناقتي بأنك مهما قلت غير عليم

وقد يسرف - أحياناً نادرة - في تقليديته ، فإذا هو يطيل في المقدمة المدحية على نهج القدماء مزاجاً بذلك بين مقدماتهم ومقدماته على نحو ما نجده في قوله في مدح إبراهيم بن عبدالله :

خليلى هذا موقف لتسيم فعوجاً قليلاً وانظراه بسلم

إذا شئت لم تكثر على ملامة وأعنف أحيانا فيكثير لومى

وطيف سرى والليل ملق جراحه على وأقران الدجى لم تصرم

فقلت له : أهلاً وسهلاً ومرحباً ألم بنا والليل بالليل يرتقى (٩)

وهكذا قوله في مدحة له أخرى نظمها في الحسين خادم الخليفة هارون :

يا خليلى ساعة لا تريما وعلى ذى صباة فأقيمها

ما مررنا بدار زينب إلا فضح الدمع سرنا المكتوما (١٠)

(٨) نفسه ٤٨٦ .

(١٠) الديوان ٥٧٥ .

(٧) نفسه ٥٧٥ .

(٩) الديوان ٥٨٠ .

وفي غيرها يقول مصوراً رحلته ولحظة وصوله مع رفاقه إلى معدوحيه على ظهر المطية :

وإذا المطيُّ بنا بلغن محمداً فظهروهن على الرجال حرام

وهكذا تعددت المواقف ، وتكررت الصورة التي بدا فيها أبو نواس قريباً من التراث ، يأخذ منه ويعيد التصوير ، ولكنه لم يكن القاعدة التي يبني عليها فنه ، بل جعله المحور التي يسلط عليه معاول الهدم لعله يتخلص منه ، أو يقضى عليه ليشفى في نفسه غليلها إزاء أهل الطلل ، ومن هنا امتلأ ديوانه بالأصوات النظرية التي حققت الطلل ، وطالبت برفضه في مواضع كثيرة ، نذكر منها أشد أقواله دلالة على الموقف ، إذ يقول :

أيا باكي الأطلال غيرها البلى بكيت بعين لا يجف لها غرْبُ
أنعت داراً قد عفت وتغيرت فأنى لما سللت من نعتها حرب (١١)
ويقول في نفس الإطار :

دع الرسم الذي دثرا بـقاسى الريح والمطرا
وكن رجلاً أضاع العـلم فى اللذات واخطرا (١٢)

ثم يقول محدداً الموقف بسلوكه الخاص تطبيقاً لأقواله :

مالى بدار خلت من أهلها شغل ولاشجاني لها شخص ولا طلل
ولارسموم ولا أبكى لمنزلة للأهل عنها وللجيران متقل
ولا قطعت على حرف مذكرة فى مرفقيها إذا استعرضتاً فتلُ
بيداء مقفرة يوماً فأنعتها ولا شتوت بها عاماً فأدركنى
فهاك من صفنى إن كنت مختبراً ومخبراً نقرأ عني إذا سألوا (١٣)

وكذا ورد قوله محقراً شأن المرأة العربية التي كانت محوراً للطلل ، إذ راح يسخر من اسمها حين يقترن بذلك البكاء :

(١٢) نفسه ٥٥٧ .

(١١) النيوان ١٠ .

(١٣) النيوان ٦٩٨ .

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد
كأساً إذا انحدرت في حلق شاربها أجدته جمرتها في العين والحد (١٤)
ثم قوله محقراً حياة البدو وقسوتها إذا قيسَتْ بترف حياة الفرس ونعومتها :
فهذا العيش لآخيم البوادي وهذا العيش لا اللبن الطيب
وكذا قوله في نفس الأطر :

دع الأطلال تنفيها الجنوب وتبلى عهد جدتها الخطوب
وخلّ لراكب الوجناء أرضاً تخبُّ بها النجيلة والنجيب
بلاد نبثها عشر وطلح وأكثر صيدها ضبع وذيب
ولا تأخذ عن الأعراب لهواً ولا عيشاً فعيشهم جديب
دع الألبان يشربها رجال رقيق العيش بينهم غريب
فأطيب منه ضافية شمول يطوف بكأسها ساق أريب (١٥)

ولذا يبدو شديد الحرص حين يرتد إلى الطلل ، بل يزداد حرصه حين يعلل
لدوافعه إلى تصويره ، وهو يجعلها غير ذاتية ، إذ يصور نفسه مضطراً إليها حتى
لا يهتم بالتناقض على نحو قوله :

أعر شعرك الأطلال والمنزل القفراً فقد طالما أزرى به نعتك الحمراً
دعاني إلى نعت الطلل مسلطاً تضيق ذراعي أن أرد له أمراً
فسمعا أمير المؤمنين وطاعة وإن كنت قد جشمتي مركباً وغراً (١٦)

ولذا لم يتورع من التحوير في صورة الطلل وإعادة عرضه من منظور خاص ،
يتجنب به عالم الفناء والعدم الذي شغل به أهله حين كرروا مشاهدته ، إلى عالم الحياة
والوجود ، بل ذلك الوجود المترف الذي يعكس قوله في مدح الفضل بن الربيع :

لمن دمن تزداد حسن رسوم على طول ما أقوت وطول نسيم
تجافى البلى عنهن حتى كأنما لبسن على الإقواء ثوب نعيم (١٧)

ومع هذا يظل حديث الطلل عند أبي نواس هامشياً إلى مدى بعيد ، ولعله

(١٤) نفسه ٣٦ . (١٥) نفسه ٢٤٣ .

(١٦) نفسه ٣٧ . (١٧) نفسه ٢٥٦ .

أرضى في نفسه ما طمح إليه من تصوير لحسه الشعوبى ووقفته ضد فكرة العروبة ، ولعله طرح ذلك الحس من خلال لوحات الخمر المتعددة التي أسرف في رسمها إسرافه في شربها ، مما دفعه دفعا إلى التطرف في كل شئ في حياته ، فكان عذيفاً في الصورة الطلالية عنفه في الاندفاع إلى حانات الخمر وهي نفس الصورة التي اندفع من خلالها إلى عالم الزندقة والمجون والعريضة .

ولعل هذه الوقفة السريعة مع أبى نواس تزداد وضوحاً بعد ذلك حين نحاول تبين الأبعاد الحقيقية لخمرياته ، وما كمن وراها من مواقف تمس العقيدة من ناحية ، أو تمس العصبية العربية وتسهم في رفع راية الهجوم على أصحابها من ناحية أخرى .

(٢) البعد السياسى فى بائية بشار

ويحسن أن نقف هنا عند بائية بشار بن برد التى نظمها مفتخراً بالفرس ذاكراً مناصرتهم لبنى العباسى ، مع ظهور الدعوة العباسية من بلخ وخرسان ، ومحاولاً فيها أن يستر شعوبيته بتصوير مؤازرة قومه من الفرس آل النبى ﷺ وهو يقصد - طبعاً - بنى العباس . حيث يقول :

- | | |
|--------------------------|-------------------|
| (١) هل من رسول مخبر | عنى جميع العرب |
| (٢) من كان حياً منهم | ومن نوى فى الثرب |
| (٣) بأننى ذو حسب | عالى على ذى الحسب |
| (٤) جدى الذى أمموبه | كسرى ، وساسان أبى |
| (٥) وقبصر خالى إذا | عددت يوماً نسبى |
| (٦) كم لى ، وكم لى من أب | بتاجه مفتصب |
| (٧) أشوس فى مجلسه | يجثو لى بالركب |
| (٨) يقدو إلى مجلسه | فى الجوهر المذهب |
| (٩) مستفضل فى فنك | وقسانم فى الحجب |
| (١٠) يسمى الهبانيق له | بأنبيات الذهب |
| (١١) لم يسق أقطاب سقى | بشرهها فى العلب |
| (١٢) ولا حاداً قط أبى | خلف بمعير جرب |
| (١٣) ولا أنى حنظل | يقتبها من سغب |

(٦) معتصب : متوج .

(٧) الأشوس : الشديد الجرى فى القتال . يجثو : يجلس على الركب .

(٨) الفنك : دابة تتمتع بطيب أنواع الفراء وأشرفها ، وقد أطلق بشار هنا اسم الدابة على جلدتها .

(١٠) الهبانيق : الوصفاء من الغلمان (مفريها هنيق أو هنبوق) .

(١١) الأقطاب : جمع قطب وهو الشراب الممزوج (بالبن) ، يقال قطب الشراب أى مزجه .

(١٣) الحنظل : ثمر شجر من شجر العضاة يكلونه فى المجاعة .

- (١٤) ولا أتى عــــرفُطَةً يخبطُها بالخشب
(١٥) ولا ثــــورينا ولا منضنضاً بالذنب
(١٦) ولا تقصصتُ ولا أكلتُ ضبُ الحــــزب
(١٧) ولا اصطلى قط أبى مفعجاً للهب
(١٨) كلا ولا كسان أبى يركبُ شرجى قــــتب
(١٩) إنا ملوك لم نزل في سالفات الحقب
(٢٠) نحن جلبنا الخيل من بلخ بغرير الكذب
(٢١) حتى مقيناها - وما نبده - نهــــرى حلب
(٢٢) حتى إذا مــــادوخت بالشــــام أرض الصلب
(٢٣) مرنأ إلى مصر بها فى جــــوفل ذى لب
(٢٤) حتى استلمنا ملكها بملكنــــا المســــلب
(٢٥) وجادات الخيل بنا طنجة ذات العجب
(٢٦) حتى رددنا الملك فى أهل النــــبى العــــرى
(٢٧) يهزأ بالفضل بها أولى قــــريش بالنــــبى
(٢٨) من ذا الذى عادى الهدى والدين لم يــــنــــلب ؟

(١٤) العرفط : نبات ترعاه النحل فيكون فى عسلها رائحة غير محمودة .

(١٥) الورل : دابة كالضب ، طويل الذنب صغير الرأس . منضنض : متحرك بذنبه .

(١٦) التقصص : احتراش الضب من ثقب حجره المسمى القاصعاء الحزب : اسم جمع حزياء أو حزب ، وهى الأرض الغليظة .

(١٧) مفعجاً : مفرقا رجله .

(١٨) القتب : رجل البعير . الشرج : القطعة التى تشرح باخرى .

(٢٠) بلخ : مدينة اتخذت دار إمارة خراسان ، وهو يشير بذلك إلى خروج جيش الدعوة العباسية ومجيئه بلاد الشام ثم مصر يقفوا أثر مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية . حلب : أول بلاد الشام ، وقد كنى عن وصولها يشرب الخيل من ماء نهرها .

(٢١) قوله «مانبده» جملته اعتراضية ، يريد أن الأعداء لم يستطيعوا مفاجاتهم لأنهم كانوا مستعصمين بجهاتهم .

(٢٥) طنجة : اسم منتزة بمصر يبدو أن بشاراً أرادها هنا .

(٢٧) أبو الفضل : كنية العباس بن عبد المطلب . يهز : لا يتضح ما يريده منه إلا إذا كانت محرفة عن «يهنا» أو «فاهنا» .

- (٢٩) وَمَنْ وَمَنْ عَمَّانده أوجار لم ينتهب ؟
 (٣٠) نعضبُ الله وللإسلا م أسرى الغضب
 (٣١) أنا ابن فرعى فارس عنها المحامى العصب
 (٣٢) نحن ذوو التيجان والمـ لك الأشم الأغلب

(١)

والقصيدة تعالج قضية الشعبية من المنظور السياسى والاجتماعى بما تنسم به من حقد دفين وضغينة كمنت فى نفوس الموالى ضد العصر العربى ، فاتخذت موقفاً عدائياً من حضارته وتاريخه الطويل ، ومن الواضح أن بشاراً استطاع أن ينفذ إلى نقطة الضعف التى استطاع - أو ارتضى لنفسه - من خلالها أن يعرض مثالب العرب فى الجاهلية ، ابتداء من توقفه عند وسائل الحياة اليومية ، وتصوير الجوانب الاقتصادية فى البادية على هذا النحو من الفقر والجذب ، والتخلف ، وهو ما يصوره بشار - عن عمد - فى موازاة ما عرف فى عالم الأكاسرة من الثراء المادى العريض ، وما شهده المجتمع الفارسى من تقدم فى فنون العمارة وتشيد القصور .

فالقصيدة - من حيث المحتوى - تعالج عدة جوانب : إذ تصور - بداية - رغبة الشاعر الجامعة فى إخبار العرب جميعاً بما يريده من إنشاده ، ولذا يلح فى إطلاق اللداء وتعميمه على أحياء العرب وموتاهم ، مما يبرز حقيقة النعمة الحاقدة التى يمتلئ بها صدره ، وطال كبتها فى نفسه منذ أيام الأمويين ، أما وقد وافته الفرصة مع قدوم بنى العباس فقد راح يرسل صيحته مدوية على هذا النحو وأشباهه ، وكأنه يستغل بذلك حسن معاملة العباسيين له ولأمثاله من الشعبيين ربما من قبيل المهادنة ، وربما من قبيل الاعتراف بدورهم فى حمل لواء الانقلاب العباسى معهم .

وتدور القصيدة - أيضاً - حول فخر بشار بنسبه الفارسى ، وهو يكثر آنذاك من الزيف والتهويل فى حقيقة هذا النسب ، محاولاً بذلك أن يتجاوز المستوى الفردى إلى

(٢٠) أسرى الغضب : محرفة عن أسرى الغضب أى أعظم الغضب رأسده .

(٢١) المحامى العصب : أو المحامى للعصب أو محامى عصب فارس ، أى حامى العصبية الفارسية ، والمدافع عنها والمتبنى قضايها .

مستوى جمعى ، يمكن أن ينضوى تحته كل فارسى آخر غير بشار ، فهو يتحمس لعصبية ضد العنصر العربى كله ، وهو ينطق بلسان كل فارسى فى هذا الموقف ، ولعل هذا هو مادفع بعض الشعريين إلى الاعتراف بدور بشار فى الدعوة لمذهبهم ، والدفاع عنهم حيث نصب من نفسه محامياً يذود عن حماهم ، ويجاهر بمواقفهم العدائية من الحضارة العربية وأصحابها ، وهو فى معرض حديثه عن النسب الفارسى حاول أن يؤصل له بتصوير الماضى العريق الذى شهدته دولة الفرس الساسانيين ، ومن جاء بعدهم ، ولذا راح يعدد وسائل الحياة المادية التى تسجل ماعاشوا فيه من ثراء مادية ، هو الأساس الأول لتلك الحضارة فى جملتها ، ثم انتقل بشار من هذا الموقف الدفاعى عن بنى جلدته إلى التعريض بالعرب وتحقير وسائل حياتهم اليومية ، بما تكشفه تلك الوسائل من تخلف حرص بشار على تضخيمه وإبراز تفاصيله ، وتوسيع مجالات صوره ، حتى يزيد من تحقير شأن العرب دون أن يأبه لهذا التجنى الذى أوقعه على حضارة العرب فى ذلك العصر المبكر ، منذ اجتزا من تلك الحضارة موقفاً اقتصادياً مثله حياة الرعاة من البدو فى رحلاتهم ، وتنقلهم المستمر خلف مذابت العشب ، ومصادر المياه ، وركوبهم الإبل فى تلك الرحلات .

وما كان من الطبيعى لبشار ، ولأمن حقه أن يغض الطرف عن كل مظاهر الحضارة التى عرفت الحياة العربية فى مدن الحجاز مثل مكة والمدينة والطائف ، وماكان طبيعياً له أيضاً أن ينكر أو - على الأقل - يتجنب عرض ماعرفه العرب من أساليب اقتصادية يتعلق بعضها بالتجارة ، وبعضها الآخر بالزراعة وغيرها ، فقد أثر أن يهتم - فقط - بتضخيم مايفتخره هو ، ومايؤكد غرضه من إنشاء القصيدة ، وهو ماتبلور أساساً فى السخرية من العرب ، وتحقير شأنهم ، وتهوين مكانة حضارتهم ، مما يؤدى إلى تحقيق ماقصده من إبراز عناصر الحضارة الفارسية التى عاشت أساساً على هذا المستوى المادى ، ولكنه بشار الذى ذاق المرارة تحت حكم العرب فى عصر بنى أمية ، ومن هنا ألزم نفسه بإبراز ذلك الوهج الساطع الذى ضخه ، وعظمه ، وربطه بقومه فى نصرتها وإنجاحها ، وهو موقف له رصيد فى كتب التاريخ التى أشارت إلى موقف الفرس من تلك الثورة ، ولعل اعتراف العباسيين أنفسهم بهذا الموقف ، هو مادفعهم إلى الحرص المستمر على مجاملتهم والاعتراف بفضلهم .

وربما قصد بشار من تسجيل هذا الموقف ومعاودة القول فيه وتصوير أبعاده السياسية والدينية ، ربما قصد إلى مداهنة الخلفاء ، والتقرب إليهم ، عن طريق تذكيرهم بما يخشى نسيانه من جانبهم ، فكأنه هنا يذكر بهذا الدور ، وربما انتهى مقصده إلى الاستمرار فى دائرة الفخر ، وإبراز ما أحسه الشاعر من توهج ذاته ،

وتضخم دور الذات الفارسية، في الثورة العباسية ، ولكن استغل موقفهم الديني - حسب تصويره له - في تأكيد تلك المداينة للخلفاء إذ لم تكن أطماع الموالى في الانقلاب الجديد خافية ، فهو انقلاب سياسى كان يرمى إلى تحقيق طموحات خاصة لهم ، ولم يصدر فى جوهره عن تلك الأبعاد الدينية التى أفاض بشار فى عرضها وتصويرها ، فمما لاشك فيه أن الدولة الأموية كانت حريصة على إسلامها حرصها على عربيتها ، ثم أن بشاراً نفسه لم يكن إلا واحداً من أولئك الشعراء الذين سلكوا سبيل اللهو ، وآثروا التحلل الأخلاقى ، وجرفهم تيار الزندقة والانحراف عن الدين الحنيف ، فمن أين يتهياً له هذا الحماس الدينى إلا إذا جاء تأكيداً لشعوبيته التى رفع رايتها ، ودافع عنها وتبنى قضايها ؟

لقد قصد بشار إلى ختام قصيدته بذلك التعصب المباشر والصريح للدولة الفارسية ، وكأنه لم يعد يخشى المجاهرة بهذا التعصب ، فى عصر اطمأن فيه بنو جلدته ، بعد أن راح بعضهم يتوارث منصب الوزارة ، بل إن منهم من استطاع توجيه الخلافة فى بعض الأحيان ، ويكفى أن بعض حجابهم منع العرب من الدخول عليهم ، إذ تبدو ظروف العصر السياسية - بهذا الشكل - وقد ساعدت بشاراً على أن يرتفع بصوته الشعبى على هذا النحو .

(٢)

وبعد هذا العرض العام لمحتوى القصيدة فى علاقاته المتداخلة بأطرافها المختلفة من سياسة واجتماع ودين وغيرها ، نقف عن شكلها الفنى العام للتبين - منذ البداية - أن بشاراً بدأها بلا مقدمات تقليدية ، أو حتى تصريح ، إذ اكتفى فقط بطلب الإخبار ، وإن كان قد خصصه على المستوى الشعبى ، فتخلى بذلك عن المستوى الذاتى الفردى الذى درج عليه فى كثير من قصائده ، والذى درج عليه أسلافه فى مقدمات قصائدهم ، وكان من نتيجة افتقاد القصيدة لعنصر التقديم أو الاستهلال على هذه الصورة أن تمتعت بقدر واضح من التوحد الموضوعى ، إذ دار القول فيها حول معالجة فكرة واحدة ، صحيح أن جزئياتها تعددت ، ولكن لكى تكتمل ، وتتداخل خيوطها فى النهاية حول حماس الشاعر لقومه ، وتعصبه لأبناء جنسه ، بل إن خاتمة القصيدة تعود بنا مرة ثانية إلى مقدمتها ، وكأنها تشهد لبشار بقدرته على توفير تلك الوحدة الموضوعية فيها ، فكل ما فى القصيدة يوظفه الشاعر فى خدمة غرضه من

نظمها ، حتى راحت الأبيات يشد بعضها بعضاً ، ويزداد ما بينها من التداخل والتوافق والاتساق والتفاعل من أجل خدمة قضية الشاعر وفكره الشعري فحسب .

وقد استطاع بشار أن يوظف أساليب الصنعة الفنية التى اعتمد عليها فى خدمة الوظيفة التى حددها لنفسه ، والتى أراد توصيلها من خلال القصيدة ، فهو يلجأ إلى التكرار اللفظى - غالباً - من باب التهويل ، وتأكيد ما يذهب إليه سواء من قبيل تأكيد الصفة فى جانب قومه ، أو فى موضع نفيها عنهم ، وإثباتها ضمن مطالب العرب ، ولا يخفى عندئذ حرصه الدائب على تكرار الصفات الإيجابية المثبتة لقومه بتكرار الضمير «أنا» والضمير «نحن» على ما بينهما من تداخل قصد إليه الشاعر قصداً .

كما يبدو إصرار بشار واضحاً على عرض كثير من المبالغات المطلقة التى ميزت أسلوب القصيدة ، وأخرجتها من دائرة الفخر الفردى إلى الإطار الجمعى ، حيث كانت «الأنا» تختفى فى ظل الـ «نحن» ، وهو أمر طبيعى عند شاعر لا يتحدث إلا بلسان العصبية الفارسية ، التى راح يضخم مكانتها ، ويرفع من شأنها فى شعره .

ولاشك أن بشاراً حاول أن يستغل وعيه التاريخى بطبيعة حياة القبائل العربية فى أعماق الصحراء ، مما طبعها بطابع البداوة ، خاصة تلك المواقف التى تحقر شأنهم ، وتعرض مطالبهم ، انطلاقاً من واقع الفقر الاقتصادى الذى عاش فى ظلاله أهل تلك القبائل ، كما استغل الشاعر ذكاءه حين ولج إلى الدن موهماً أن هذا الدين قد ولج إلى ضميره ، وهو - فى الحقيقة - لم يكن يبغي شيئاً سوى إبراز حركة الموالى فى إطار هادئ ، يتسم بالبعد عن المطامع السياسية التى كانوا يرمون إليها من وراء مشاركتهم السياسية والحزبية .

ويسيطر على القصيدة - بوجه عام - تركيز الشاعر على إبراز المستويات المادية لكل من الحضارتين الفارسية والعربية بدءاً من معالجة ماضيها البعيد ، وكأنه يتجنب بذلك توريط نفسه فى عرض كل مظاهر الحضارة العربية مجملة ، وخاصة الجانبين الفكرى والفنى فيها ، ربما لإحساسه أنها ثقافته التى نشأ عليها ، ونهل من ينابيعها المتعددة ، فلم يستطع مهاجمة الفكر الذى تربي عليه ، ولاتجريح الثقافة التى استوعبها منذ صباه ، ولذلك لم يجرؤ على مهاجمة تلك العناصر فى قصائده التى كانت أدواته فيها عربية تماماً ، ويكفى أن تراه فى قصيدة المدح التى سنعرض لدرسها يعيش الصورة النمطية للقصيدة العربية كما استقاها من التراث جملة وتفصيلاً ، فكان شاعر الخضرمة الفنية بين العصرين ، وكان فنه الشعرى اعترافاً بطبيعة الانتماء ، وكشفاً لحقيقة الولاء لتلك الثقافة العربية أراد بشار ذلك أم لم يرد .

ولانتكاد القصيدة - فى مجملها وتفاصيلها - تتجاوز تلك الصرخة الشعبوية الساخطة ، بما تحمله من حقد ومرارة ، وهى تصور جانباً من تلك العداوة التى عاشت فى نفس بشار طويلاً تحت حكم بنى أمية ، فما إن أتاحت أمامه الفرصة حتى أجاد اقتناصها ، فصنع ماصنعه فى قصيدته من هجوم على الحضارة العربية ، وإن كان - مع هذا - ظل عاجزاً عن تصوير صرخاته بلسانه الفارسى ، إذ جاءت الصيحة عربية فى معانيها وألفاظها وصورها ، مما يكشف عن فضل تلك الثقافة على بشار ونظرائه من الشعريين الذين تزعموا تلك المدرسة السياسية ، حيث أخذت على عاتقها مهاجمة الجنس العربى ، وإعلان التعصب الصريح للجنس الفارسى .

(٣)

لقد حاول بشار أن ينتقم من بنى أمية ، وأن يحقق انتصاراً لبنى جنسه من الأمة الفارسية ، ليشفى بذلك غليل القوم جميعاً من جراء آلام الماضى ، وليمسح عن جبينهم بعضاً من ملامح العنت ، وصور الاضطهاد الذى شهدته ساحاتهم وعانت كثيراً منه عناصرهم على أيدى بعض الخلفاء الأمويين ، وكأن بشاراً قد أعمل ذكاه الحاد حين وجد متنفساً ينطلق من خلاله ، مسجلاً بذلك تمرده على العرب جميعاً ، وقد وجد ضالته فى إمكانية تأييده لأحد الأحزاب المناوئة للخلافة ، ووقع اختياره على حزب الشيعة ، لا لأنه شيعى مذهباً أو عقيدة فحسب ، ولكن لكى يثبت نمطاً من الولاء ، أو ضرباً من الانتماء لواحد من أقوى الأحزاب المناوئة للحاكم ، ولعله يستطيع من خلال موقفه هذا أن يجد مجالاً خصباً لرفع راية التمرد والعصيان ، أو - على الأقل - للمطالبة للموالى بما فوق العدل وفوق المساواة أيضاً .

ويبدو أن السعى الدائب لبشار خلف فكرة الانتماء هذه قد انتهى به إلى زعامة مؤكدة لتلك العصبية المذهبية الصارخة ، تلك التى راح يطرحها من خلال شعره ، متجاوزاً عن طريقها مستواه الفردى إلى مستوى القوم الذين ينتمى إليهم من غير الأصل العربى ، وعلى هذا انتقل بشار بعد فشل الشيعة العلوية فى العصر الأموى إلى الانتماء الكامل والصريح لغير العرب ، أو على الأقل - أثر الاستغناء عن ثوب الحياء ، حتى أعلن ضيقه بالعرب من خلال التكرار لانتسابه إليهم أو اعتزازه بهم يوم أن قال :

أصبحتُ مولى ذى الجلال وبعضهم مولى العُربِ فخذُ بحظك والخمر
مولاك أكسرم من نعيم كلها أهل الفعال ومن قرش المعشر (١٨)

وهو يؤثر ألا ينهى القضية عند حد هذا الرفض العام المطلق ، بل راح يبحث دأباً عن بديل آخر يمكن أن يتخذ منه معادلاً يعوضه شرف هذا النسب العربى الذى عاداه ، وأطلق عليه سهامه ، وواجهه بهذا العنف ، وقد ركن بكل ولائه إلى النسب الفارسى الذى وجد على لسانه رواجاً وانتشاراً ، راح فيه يدرج نسبة ابتداء من المستوى القومى العام الذى قال فيه :

وإني لمن قوم خراسان دارهم كرام وفرعى فيهم ناضر بسق (١٩)

وكأنه يذكر العباسيين بدور خراسان ، ودور أبى مسلم فى قيام دولتهم على أنقاض دولة بنى أمية ، إلى أن يصل إلى مرحلة متقدمة من مراحل العنف والتحدى المعلن ، وعندها بدأ التجاوز إلى تحقير الجنس العربى ، وإهانة أبنائه ، إذ راح يضع الفرس والعرب فى كفتى ميزان ، وإذا به يرجح كفة الفرس ، ويضع كثيراً من شعره فى جانبها لعله يقتصر لها فى نفس الوقت الذى راح يسب الرجل العربى ، بل يطعنه فى أصوله ، ونسبه ، وانتمائه بصورة غاية فى التهكم والسخرية ، وفيها جعل التلميح - فى معظمه - لبعض معالم الحضارة التى اكتسبها العرب فى عصره مردودة فى جذورها وأصولها الأولى إلى قومه الفرس ، وهنا وضع للمقارنة فى صور متفاوتة مذك قال فى غير البائية أيضاً موجهاً سخطه وسخريته إلى العرب جميعاً :

أحين كُسيَت بعد العُرى خُرّاً ونادمت الكرامَ على العُقار
تُفاخرُ يا ابنَ راعيةٍ ورّاع بنى الأحرار حسبك من خسار
وكنت إذا ظممت إلى قراح شركت الكلب فى ولغ الإطار
تُريدُ بخطبة كسر الموالى وينسيك المكارم صيد قار
مقامك بيننا دنس علينا فليتك غائب فى حر نار (٢٠)

ومع هذا التبجح والقبح فى التعامل مع الجنس العربى ، يبدو الزيف التاريخى مطروحاً فى تلك الصورة الموجزة ، وإن كانت - مع إيجازها - تظل شديدة الدلالة على مايرمى الشاعر إلى تأكيده وتضخيمه من خلالها ، حيث يضع الفرس فى كفة

(١٩) الديوان ٤-١١٥ .

(١٨) ديوانه ٤-٦٢ .

(٢٠) الديوان ٢-٢٣ .

«بنى الأحرار» وهم وحدهم أصحاب «الخز والعقار» في مقابل كفة العرب الذين اقتصر دورهم على رعى الإبل والأغنام وصيد الفئران في البادية ، وبذا حاول إلغاء دورهم الحضارى ، وإسقاط إسهاماتهم العريقة في عالم الثقافة والفن والفكر من خلال مبدعيتهم وأسواقهم الأدبية ، وخروجهم الممتد شمالاً وجنوباً عبر التجارة بين اليمن والشام على الصعيد الاقتصادي من ناحية ، وعلى الأصعدة الحضارية والتفاعل مع الأمم المجاورة من ناحية أخرى .

ولا يكاد بشار يهدأ عند طرح قضاياها بهذا الشكل ، فما زالت نفسه مليئة بالضغائن ، وما زال صدره يضيق بالعروبة عصبية وأمة ، وما زالت الرغبة الجامحة تسيطر على كيانه ووجدانه في أن يتشفى من ذلك الجنس العربى الذى سادت سطوته ، وامتد سلطانه إلى أطراف نائية منذ قضى على ضحاياها التى كانت إحداها امبراطورية الفرس ، فإذا الشاعر يعود ليتنفس الصعداء وينتابه آنذاك قدر من الراحة والاسترخاء الذى بعثه على نظم السخرية والتهكم بصورة تحكمها الأناة التى تبدو كأمينة فى تعدد الصور ، والإغراق فيها أحياناً ، أو فى توالى التقارير وتكثيفها أحياناً أخرى ، وكأنه يجتهد فى نظم بانيته ، موظفاً إياها فى خدمة عصبية ، وإثبات براءته من الانتماء للجنس العربى ، ليمنى نفسه - فى مقابل ذلك - ومن حوله بصحة انتمائه إلى المجد الساسانى التالذ ، وحين يوهم نفسه بتصديق مايقوله تراه يستطرد فى ثنائه على ملوك الفرس وكأنه أصبح واحداً منهم طبقاً لقياسات الأنساب التى افعلها فى القصيدة .

وربقى التساؤل قائماً حول طبيعة هجوم بشار بهذا الشكل على العصبية العربية فى العصر العباسي بالذات ، ولم كان كثير المدح فى عصر بنى أمية لخلفائها وولاتهم؟

وهو تساؤل تطرحه فكرة «التقى» التى التقطها بشار من سلوك بعض فرق الشيعة مع الخلافة ، خوفاً من بطشها ، والتماساً لإتاحة الفرص لاستكمال الكيان الحزبى لها بعيداً عن رقابة الدولة وضغوطها ، وكذلك الحال مع بشار الذى عاش حالة من الذعر من جراء ترقب الخلافة إذا هو أعلن موقفه الصريح ، أو جاهر بمبادئه الشعبوية ، فأسرهما بشار فى نفسه ، ولم يبدها للعصر بشكل واضح لإدراكه أن الدولة عربية ، وأن الموالى مازالوا أيضاً فى مرحلة «تجمع خفى» لم تتح أمامهم الفرصة بعد لإعلان موقف التحدى ، أو إبراز جوهر العصبية على هذا النحو ، وربما حاول أن يرضى نفسه بنسبه العربى فى تلك الفترة ، لعله يتخلص من عناء التناقض والصراع

الذى أقض عليه مضجعه ، وهدد كيانه ، وربما كانت النتيجة بعد ذلك محاولته فى عصر سيطرة الموالى أن يتبرأ من هذا النسب ، بل يتشفى من ذلك الجنس ، فكان العنف سمة بارزة فى ردود الفعل مما انتهى به إلى ذلك الفخر العميق من خلال أصالة النسب الفارسى الذى تزعمه لنفسه ، واتخذ منه مقدمة لإعلان التعصب والمجاهرة بالحماس ، والتحيز للحضارة الفارسية ، لعله يتخلص بذلك من عقده التى طال أمدھا فى عصر بنى أمية من ناحية ، ولعله - من ناحية أخرى - يريح نفسه من حقيقة ضياع نسبه ، وانحداره إلى الطبقة الدنيا فى المجتمع العباسى .

وربما توازى التزاوج بين مغالاة بشار فى شعوبيته مع مغالاته فى زندقته التى قد تترد - بدورها - إلى انتمائه للشيعة المتطرفة ، فى حالة حسن الظن به ، ومع سوء الظن فهى تترد إلى إلحاده وكفره وقوله بالثنوية ، ورغبته الجامحة فى إعادة المذاهب الفارسية القديمة من خلال خروجه على تعاليم الدين الإسلامى وقيمه ، وكلا الاتجاهين تؤكد الروايات التاريخية الكثيرة حول بشار ، وكأن شعوبيته ، وزندقته كانتا وجهين لعملة واحدة خلاصتها شدة اندفاعه ضد فكرة العروبة وفكرة الإسلام معاً.

ولعل بشاراً لم يكن للشاعر الأول الذى تمتع بهذا الكم من المغالطات التى رصدھا فى التعامل مع حضارة العرب ، وإنكارھا حتى فى العصور الأولى ، فعندنا صور كثيرة من الهجاء القبلى ، ومن الطريف أن ترد هذه الصور على ألسنة شعراء العرب أنفسهم ، وكان من الممكن لأى منهم أن يسجل ماسجله بشار ، ولكن طبيعة الدوافع السياسية شئ ، والصدور عن واقعية فنية شئ آخر مختلف تماماً .

وقد ظهر رشيد من صيغ التحدى لدى شعراء النقائض فى عصر بنى أمية ، على ما عرف عنهم من التبارى والإقذاع والسب والتجريح والفحش ، ولكن المسألة - على الرغم من هذا كله - لم تصل إلى حد التزييف التاريخى الهادئ الذى اصطنعه بشار لنفسه فى قصيدته البائية وغيرها ، فكان الفرزدق يهجو جريراً بقوله مؤصلاً لنفسه على حساب تحقير نسب خصمه :

أولئك آبائى فاجتنى بمثلهم إذا جمعتنا باجرير المجامع

بل راح يفتخر بما يستنكره عند بعض الجاهليين ، فيؤاخذهم عليه ، وينفيه عن آبائه ، لما فيه من تناقض مع طبيعة الفطرة الإنسانية القويمة ، وهو ما انتهى عهده تماماً مع الدعوة الإسلامية ، يقول الفرزدق جامعاً بين الواد ورفضه ، وبين للخوض فى أحاديث العصبية والأنساب :

ومنا الذى أحيا الوليدَ وغالبَ وعمرُو ومنا حاجب والأقارع
فهو يتوخى الصدق هنا ، وهو يناقش من خلال ذلك الصدق ما يتعارض مع
القيم الإنسانية الفاضلة ، فيقول بشكل أكثر تفصيلاً :

أنا ابن عقال وابن لى وغالب	وفكّاك أغلال الأمير المكفر
وكان لنا شيخان : ذو القبر منهما	وشيخ أجار الناس من كل مقبر
على حين لآحميا البنات وإذهم	عكوف على الأنصاب حول المدور
أنا ابن الذى رد المنية فضله	وما حسب دافعت عنه بمفور
أجار بنات الرواندين ومن يجزر	على الفقر يعلم أنه غير مخفر (٢١)

ونعود إلى ماستنكره بشار على العرب من صيد حيوانات الصحراء كمظهر من
مظاهر التخلف إذ نجده مجرد استثناء فى حياتهم ، ولم يكن بمثابة القاعدة الوحيدة
للحياة الاقتصادية ، بدليل استنكار الفرزدق - وهو الشاعر العربى النسب - لمسلك
الجاهليين فى وأد البنات ختمية الفقر ، إذ عده من النقائص أو المثالب التى عدت
استثناء لا أساس له من الشىوع كنمط حياة ، يحاسب على أساسه الجنس العربى كله
من جانب بشار أو غيره من أبواق الشعبوية المذهبية المتعنتة فى العصر ، وفى مقابل
هذا الفقر عرف البدو كثيراً من صور الثراء والغنى ، كما شهدت البيئة أنماطاً من
تحضر المدن الكبرى والقرى ، وصوراً من الاختلاط بالحضارات المجاورة .

لقد دأب بشار على التنقيب عن المثالب التى يمكن أن يلتقطها ، ليحيلها من
إطار الصور الجزئية النادرة إلى لوحات كبرى يضم فى إطارها الجنس العربى كله
ظلماً وبهتاناً ، ولعل ذلك الرصيد السيئ الذى تركه فحول النقائص قد سهل لبشار
المهمة ، حين وجد المادة جاهزة فى دواوينهم ، خاصة طابع اللهر الاجتماعى الذى
سيطر عليهم أثناء إنشاده ، فكانت المادة رصيذاً قبيحاً فى جبين الحضارة العربية ،
وبدت سوطاً ضارباً ألهب به الشعبىون ظهور أبناء الأمة الحاكمة فى كثير من
الأحيان .

وكان من نظائر ذلك للرصيد السيئ - على سبيل المثال لا الحصر - ما قاله
الأخطل فى هجاء جرير من منظور الجانب الاقتصادى الذى شغل به بشار فى العصر

(٢١) ذو القبر : غالب أبو الفرزدق وكانت العرب تستجير بقبوره . المعبر : المعيب . شيخ أجار
الناس : أراد جده صمصمة محبى الوئيدات . المدور : صنم فى الجاهلية .

العباسى ، وضخم صورته ونماها ، يقول الأخطل هاجباً قوم خصمه :
وسيروا إلى الأرض التى تعرفونها يكن زادكم فيها فصيد الأباعر
كلوا الكلب وابن العير والباقع الذى يسيت يعس الليل أهل المقابر (٢٢)

فهل كان موقف الأخطل إلا صدوراً عن الرغبة فى الانتقام من خصمه ، مهما اصطنع من تلك الأكاذيب ، أو نسبها إلى قبيلته ، وهل كان الهدف لديه إلا كسب المزيد من تصفيق الجمهور وتأييده ، وإقناع نفسه بانتصاره على خصمه ، وتأكيد قدرته على إفحامه بمثل هذه الاتهامات التى لا أساس لها من الصحة الواقعية بالطبع ؟

لقد التقط بشار خيط لعبة النقائص ، فأحكم قتله ، ثم شده بعنف على أعناق العرب حتى كاد يقضى عليهم ، وهم فى أوج سيادتهم ، وقمة قوتهم ، على الرغم من هوان تلك الخيوط ، وضعفها يوم أن كانت متناثرة بين شعراء النقائص ، فى شكل مبعثه الأساسى العداء الشخصى بينهم ، مما لم يكد يتجاوزه الواحد منهم ، فهل كان لجريز أن يصمت أمام الإهانات التى وجهت إليه فى موقف أكل أهله ، ولم الصمت إنن وهو يستطيع أن يرصد فنياً صوراً على نفس الدرجة ، فراح يهجو خصمه بأكل النخالة ، ويسج له الصورة التى يفحمه بها ، ويشفى بواسطتها نفسه من هول هجائه :

إن ابن أكلة النخالة قد جنى حرباً عليك ثقيلة الأجرام (٢٣)

لقد حاول بشار - كما رأينا - أن ينتقم لعصبيته مما أصابها عبر الماضى ، وأن يحيل ضعف شعوبية العصر الأموى إلى منطق قوة ، لعله يرضى نفسه ويتجاهل ذكريات مؤلمة عانى فيها الإهمال والذل يوم أن احتقره جريز ، واستصغر شأنه ، فلم يرد عليه ، وبالتالي لم يعطه تأشيرة دخول ، يقتحم بها عالم الفحولة فى إطار فن النقيضة ، بل أسكته ، وأسكت معه قومه جميعاً ، حين حدد لهم مكانتهم فى بيته للمشهور الذى أرسله فى إطار حكى تهكمى ساخر :

وما جعل القوادم كالدناهى وما جعل الموالى كالصميم (٢٤)

وربما راح بشار ينتقم لنفسه ولبنات قومه أيضاً حين عرض بنساء العرب ، وطرح صور الإعجاب من خلال الفارسيات اللاتى وضعهن الأخطل من قبل فى

(٢٢) ديوان الأخطل ٢-٦٥٩ . الفصيد : دم يفصد فيجلل فى مصير فيطبخ ويؤكل . يعس : يأتى

ليلاً ويظوف . الباقع : دويبة خبيثة تنبش القبور وتكون فيها .

(٢٣) ديوان جريز ٢-٩٩٢ . (٢٤) ديوان جريز ٢-٥٨٨ .

صورة ساخرة رأهن فيها وهو بصدد مدحه للحجاج :

وبنات فرسا كل يوم تُصطفى يبلونهنّ ومالهنّ مُهور (٢٥)

وإن كان الأخطل قد صدر في صورته عن أصول واقعية أساسها نتائج تلك الحروب التي دارت بين العرب والفرس ، وأوقعت بالعنصر الفارسي فيئاً للمسلمين ، على نحو ما قيل عن قتيبة بن مسلم الذي بعث إلى الحجاج بابنتي فيروز بن كسرى يزدرج بعد أن قتل ، فأمسك إحداها وبعث بشاهفريد إلى الوليد فأولدها يزيد .

وربما راح بشار ينتقم لتلك الهزائم التي شهدتها الفرس على أيدي قادة العرب الذين أذلوا تيجانهم ، وسلبوهم عزهم ، على نحو ما صورته جرير في قوله (٢٦) :

ألا رب جبار سلبناه تاجه فأصبح فينا عانيا يشتكي الكبلا وكذا قوله :

كم من رئيس عليه التاج معتصب قد غادرته جيادى وهو مقتول أو قوله عن يوم ذى قار :

لهم يوم ذى قار اتاخوا فصاروا كتاب كسرى حين طار الوشائع (٢٧)
أو قول الأخطل مفتخراً بانتصار العرب في ذى قار أيضاً على الفرس :
هلا كفيتم معداً يوم مضلعة كما كفينا معداً يوم ذى قار
جاءت كتاب كسرى وهي مفضبة فاستاصلوها وأردوا كل جبار (٢٨)
أو قول جرير على وجه التعميم للصورة :

وذى تاج له خـزرات ملك سلبناه السرادق والحجابا (٢٩)
وغير هذا مما يكشف ضلال ما ذهب إليه بشار انطلاقاً من تعصبه للفرس وشعوبيته للمذهبية ، فإذا ما وضعنا الزيف التاريخي في مقابل الصدق ، استطعنا أن نتبين كذب بشار في كل اتهاماته ، وهو ماسمح به لنفسه من تلاعب بأحداث التاريخ ، وتوجيهها ، مما تمتع به الشاعر القديم في معظم الأحوال ، حتى إذا ما صدر الشعراء

(٢٥) ديوان الأخطل ٢-٤٠٥ . يبلونهن : يخبروهن .

(٢٦) ديوان جرير ٢-٧٦٠ . (٢٧) ديوان جرير ٢-٩٤٨ .

(٢٨) ديوان الأخطل ٢-٦٢٨ معد بن عدنان : جد قبائل الشمال . المضلعة : الشديدة . يوم ذى

قار : كان لربيعة على الأعاجم . استاصلوها : أتوا على آخرها . أراوا : أهلكوا .

(٢٩) ديوان جرير ٢-٧٦٠ .

عن حماساتهم لفكرة العروبة ، استقوا معطيات فخرهم من أحداث التاريخ على نحو ماضور الشعراء من حرب «ذى قار» ، وكيف كانت فى صالح الجانب العربى ، كما برز فى الشواهد السابقة لدى فحول الشعراء ، ولدى مغمورهم أيضاً على نحو مما قال العدیل بن الفرخ العجلی فى العصر الأموى :

ما أوقد الناس من نارٍ لمكرمة إلا اصطلينا وكنا موقدى النار
وما يعلون من يوم سمعت به للناس أفشل من يوم بدى قار
جئنا بأسلابهم والحيل عابسة يوم استلبنا لكسرى كل أسوار (٢٠)

لقد صدر بشار على هذا النحو عن عقدة الإحساس بالنقص ، والرغبة الجامحة فى الانتقام والتشفى من أصوات عربية أخذت على عاتقها حتمية الانتصار لعروبتها ، وراح أبناؤها يتفاخرون بأصالتهم ، وشرف قبائلهم من منطق عصبى محكوم بدائرة العروبة قبل أى اعتبار آخر ، وإن كانت القسمة قد وردت داخلها بين شعراء النقائض بصفة خاصة ، على نحو مما رصده قول جرير عن قومه :

قومى الذين يزيد سمعى ذكرهم سمعاً وكان بضولهم إبعارى
وعن أخواله من نفس منطق الفخر والتحدى :
جئنى بخالك يا فرزدق واعلمن أن ليس خالك بالغا أخوالى (٢١)
أو عن أسلافه وإعجابه بهم وينفسه فى دائرة الفن والشاعرية :

وأركت من قد كان قبلى ولم أدع لمن كان بعدى فى القصائد مصنعا (٢١)
صحيح أن هذه الأصوات بدت متفرقة ، محكومة بطابع التحدى والفخر الفردى والقبلى ، ولكنها تدور جميعاً فى إطار واحد تحكمه فكرة العروبة على أية حال ، ففى تصوير المكانة السياسية لقومه ظهرت عنجهية الفرزدق وتضخيم ذاته وقومه :

ومنا الذى لا ينطق الناس عنده ولكن هو المستأذن المتنصف
تراهم قعوداً حوله وعميونهم مكسرة أبصارها ماتصرف (٢٢)
وقوله على نفس النهج أيضاً :

(٢٠) شعراء أمويون ١-٣٠٠ . (٢١) ديوان جرير ٢-١٠١٤ .
(٢٢) ديوان جرير ٢-٩٠٤ . (٢٣) ديوان الفرزدق ١-٣٢ .

ترى الناس ماسرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا
وقوله :

فما أحد إلا يرانا أمامه وأربابُه من فوقه حين نلتقى

وهكذا لم يترك الشعراء العرب لهؤلاء الموالى إلا صوراً مطروقة ، راحوا يعيدون توزيعها ، ويحكون نسبتها وصياغتها ، تعلقاً منهم بالعصبية الفارسية من منطلق الحقد والبغض لفكرة العروبة ، فلاشك أن التاج الفارسي الذي اعتز به بشار كان مميزاً لحضارة الفرس ، ولكنه كان معروفاً أيضاً لدى خلفاء العرب ، إذ عرض الأخطل صورته في بشر بن مروان قائلاً :

إنا وزن الأقوام لم يُلَفْ فيهم كبشر ولا ميزان بشر يعادله
أغر عليه التاج لا متعبس ولا ورق الدنيا عن الحق شاغله

ولعل هذه الشواهد تسجل جانباً من حقيقة ما صدر عنه بشار من صور شعوبيته التي استقى مادتها من تراث طويل ممتد عبر عصر سابق ، واستقاها اجتماعياً وسياسياً من واقع عصره ، وما آل إليه أمر الموالى في ظل خلفاء بني العباس ، ممن تهاونوا معهم ، وتركوا لهم الحبل على الغارب ، فكشفوا أحقادهم ، واشتقوا لأنفسهم ، وانتقموا للماضي المظلم في جنسهم على نحو ماتحقق في شعر بشار وغيره من أبناء مدرسته .

على أن هجوم بشار على الجنس العربي لم يكن ليعطيه الحق في عرض صور مزيفة ، يتعرض فيها لأحداث التاريخ بالتغيير والتحوير حسب مقتضيات الأهواء التي يصبو إلى إرضائها في نفسه وقومه ، ولكنه أثر أن يصنع ذلك فجاء منطلق التزييف شديد الوضوح في كثير من شعره الشعوبى .

الهجائية السياسية (أبو الطيب المتنبي)

(١)

وقع بعض الخلفاء العباسيين ضحايا لمنطق الرفض عند بعض الشعراء ، وبدأ ذلك مؤشراً إلى تفشى أنماط من الفساد ، تجد بعضها في انصراف بعض الحكام عن الجادة في قيادة الرعية ، أو العجز عن ضرب المثل الأعلى والقدرة الطيبة أمام المحكومين ؛ الأمر الذي أخذه بعض الشعراء على عاتقهم فراح يترنم بقصائده في ذم أولئك الخلفاء من ناحية ، وعرض صور من ضعف الخلافة وإيذائها بالانهيار من ناحية أخرى .

على أننا بذلك لانورخ للهجاء السياسي من خلال العودة إلى جذوره الأولى ، ولكننا نكتفى هنا بتأمل أصوله في العصر العباسي الأول قبل عصر المتنبي ، ليدور الحوار حول علاقة الحاكم بالمحكوم في ظلال المجتمع العباسي ، أما عن التأصيل المطلق للهجاء السياسي فهو يرتد بنا إلى العصر السابق ، يوم أن كثرت التفاف الشعراء حول الحزب الحاكم من بنى أمية ليكونوا لأنفسهم «حزباً» يدافع عن شرعية الخلافة من خلال مدح البلاط ، وطرح كم شعري هائل من الهجاء السياسي للأحزاب الأخرى المناوئ للخلافة ، مثل الشيعة ، والزيبريين ، والخوارج ، ممن انطلقوا أيضاً من منظور ذلك الهجاء السياسي للخلافة (١) .

ولكن الهجاء السياسي في ذلك العصر بدأ متميزاً إذ قام على جدل واضح حول فكرة الخلافة وأحقية كل حزب بتوليها ، وراح الشعراء يدورون في حلقات سياسية موزعة بين الدفاع والهجوم ، مما أسهم في انتشار قصيدة الهجاء من ناحية ، وأدى إلى تحول بعض الفنون الأخرى لتؤدي نفس الوظيفة من ناحية أخرى ، وإذا بفن الغزل - على سبيل المثال - يتحول لدى ابن قيس الرقيات إلى غزل كيدى ، أو سياسى ، يكمل به مسيرة الهجاء ضد الخليفة الأموي يوم أن كان ابن قيس ابناً باراً للحزب الزيبرى ، يتبنى قضاياه ، ويدافع عنه .

ولاشك أن أحداثاً جساماً أصابت الحياة الأموية قد أسهمت في نمو هذا الاتجاه بين اتجاهات الشعر المتعددة ، وكان لحركة التنافس الدامى حول الخلافة أثرها في

(١) تراجع معالجة قضاياء الفرق الإسلامية في كتاب (شعر الفرق الإسلامية) للدكتور النعمان القاضى ، وفي الجزء الثانى من كتابنا هذا .

ذلك ، وزاد من شدتها ما قُطِع من أوامر القربى ، وبدأ شديد الوقع على نفوس الشعراء وكثير من المسلمين ، على نحو ما تردد حول تفاصيل مقتل الحسين فى كربلاء ، وهو ما رددته السنة بعض الشعراء من منطق الهجاء السياسى للخليفة الأموى ، والانتصار للشيعة من خلال التباكى على مقتل الحسين فى كثير من قصائدهم .

ولانخفى الأسماء الكبرى التى برزت فى هذا العصر ، وكان لها باع واسع فى الهجائية السياسية ، سواء فى ذلك شعراء الحزب الحاكم أو الأحزاب الأخرى المناوئة له ، إذ لمعت أسماء جرير والأخطل والفرزدق من شعراء البلاط ، ممن نافحوا عن الخلافة ، وتبدوا توجيه سهام المصممية إلى بقية الأحزاب ، وكذلك كان الكميت ابن يزيد شاعر الشيعة وصاحب «الهاشميات» ومعروف موقفه العدائى الصريح من الخلافة يوم أن كان شديد الإخلاص للطويين ، ومن شعراء الحزب الزبيرى برز اسم عبيد الله بن قيس الذى عرض بالخليفة من خلال مواقفه من عبدالله بن الزبير ومصعب بن الزبير ، وتبليبه قضايا الحزب الزبيرى قبل أن يتحول هواه إلى بنى أمية تحت ظروف خاصة تحكيها قصة غزلياته السياسية واعتذاره عنها ، مما يدخل شعره فى البيت الأموى ضمن باب التقية الذى فتحه شعراء الشيعة .

ومن هنا بدأ الهجاء السياسى صورة مرتبطة بظروف العصر ، محكومة بتعدد الاتهامات ، ومواقف الأحزاب التى حكمت صراعات عصر بنى أمية ، ومع عصر بنى العباس يتغلغل العنصر الأجنبى ، وي طرح نفسه شريكاً للعرب فى مختلف مجالات الحياة ، ومنها السياسة ، فظهر - كما رأينا - تدخل الفرس ، ومحاولة تثبيت مكانتهم على حساب العرب ، وما إن تخف حدة العنصرية الفارسية حتى تتسلم الراية العصبية التركية ، وعندئذ يتلبه بعض الشعراء ممن أخلصوا لعروبتهم إلى خطر هذا الاتجاه ويحاولون مقاومته ، وإن جاءت هذه المقاومة بصورة عدوانية عنيفة تطرقت أحياناً إلى انتقاد الخليفة ، وعرض مشاهد ضعف خلافته ، أو إنذارات انهيارها وأقولها .

ويبدو أن عهد المعتصم كان أكثر الفترات التى شهدت مثل هذا الهجاء السياسى ، ربما بسبب من قدرة الأتراك على التوغل فى شئون الدولة ، وزيادة نفوذهم وسلطانهم فيها ، واتساع سطوتهم بشكل أصبح يهدد أمن الخلافة من ناحية ، ويسئ إلى سمعة خلفائها من ناحية أخرى ، وقد جرؤ دعبل الخزاعى على رسم صورة هجائية تصور هذا الموقف فى قوله :

لقد ضاع أمر الناس إذ ساس ملكهم

وصيفُ وأشناسُ وقد عظم الكربُ

وهمك تركي ماعليه مهانة

فـسـانت له أم وأنت له أب^(٢)

صحيح أن الشاعر يبدو حريصاً على الدفاع عن عروبة الخلافة ، ولكنه يبدو اندفاعاً من منظور الهجاء السياسي ، حين يعرض الشاعر بأسماء قواد كانوا شديدي الصلة بالخليفة العباسي ، ولهم خطرهم أيضاً على مكانته وسلطانه .

إذا أحبابه أمسوا عثياً	أعدوا واستعدوا للبرار
يُبدد الراح في يوم الندامى	ويُفنى الزاد في يوم الخمسار
تفانى الناس حتى قلت عادوا	إلى حرب اليسوس أو الفجار
فلولا الله والمعزز بدنا	كما بادت «جديس» من «وبار» ^(٣)

وإن كنا لانستطيع أن نسجل للبحثى شجاعة مطلقة في غير هذا الموقف ، وهو مالم يتمتع به في سيرته ، ولكنه - على أية حال - قد طرح رؤيته بشكل مغلف حين رصدها في ثنايا المدح ، ولم يجرؤ على إعلانها صراحة إلا من خلال ما استعان بتصويره من حصيلة ثقافته التاريخية ، ومنها ذكر قصص الأمم البائدة ، من أيام العرب المشهورة .

ولعل ابن الرومي بدا أشد جرأة ، وأكثر عمقاً في هجائه الذي عُرِف به ، فقد تقدم إلى المعتز هاجباً ، وسحب منه جدارته بالخلافة ، كاشفاً بشعره عمن كان أكفاً منه لها ، ورامياً إياه بالمشاركة غير المباشرة في جريمة اغتيال أبيه المتوكل ، متهماً إياه وإخوته بالتقصير في حق أبيهم حيث جزوه شر الجزاء وكلهم ولاة سوء عجزوا عن الثأر له ، والانتقام من الجناة ، في قوله :

دع الخلافة يامعتز من كذب	فليس يكسوك منها الله ماسلبا
تالله ماكان يرضاك المليك لها	قد احتقابك ما أصبحت محتقبا
يامن جنى لأبيه القتل ثم غدا	حرّاً لثأره صدقت من ثلبا
يا أولياء عهود الشر هوكنم	من غالب الله في سلطانه غلبا
لقد جزيتم أباكم حين أكرمكم	بالعهد أسوأ مايجزى البنون أبا

(٢) شعر دعبل الغزاعي ٥٢ . أشخاص ووصيف : من قواد المعتصم الأتراك .

(٣) ديوان البحتري ٩٣٦/٢ ، حرب اليسوس : هي التي دارت بين بكر وتغلب .

الفجار : حروب كانت مع قريش وسمتها كذلك لأنها كانت في الأشهر الحرم .

جديس : من قبائل العرب البائدة . وبار : كانت من جبال عاد بين رمال بيرين .

وهكذا عرف الشعر العربي تيار الهجاء السياسي للخلفاء أو ولاية العهد ، وخاصة في فترات عنف الصراع السياسي ، إذ كانت الظروف مهيأة لارتفاع موجة الهجاء كصيحة احتجاج ، تعبر عن سخط الرعية من خلال الشعراء الذين كانوا في نفس الوقت أبواق دعاية للخلافة العباسية ، إذ ظل بعضهم - على ندره - وقد أخ على عاتقه إبراز السلبيات والوقوف عندها إذا ما وافته الفرصة ، وكان بمأمن من قبضة الخليفة ، فعندها لا يتورع الشاعر عن التعريض به ، وإعلان الهجاء له ، وكشف الجوانب السيئة في شخص مهجوه على هذا الصعيد السياسي بوجه .

وربما كان لتهاون بعض الخلفاء دور بارز في تشجيع هذا الاتجاه في فترات تدهورت فيها أمور الدولة وكادت الخلافة تفقد هيبتها المعهودة ، وبدا الخليفة نفسه متخاذلاً وخاصة حين يتورط في حركة اغتالات سياسية ، أو يلزق إلى معارة حياة لاهية ماجنة تتحطم معها الأطر المعروفة عن مكانته كخليفة مسلم على نحو ما يحكيه التاريخ حول تورط المنتصر بالله في مقتل أبيه المتوكل ، أو عن مجون عبدالله بن المعتز صاحب كتاب «فصول التماثيل في تبشير السرور» .

ويبدو أن كل الصور الهجائية لم تكن في مواجهة المهجوين من الخلفاء أو الأمراء ، فكثير منها قيل بعد فترة من موضوع الانتقاد وموضع الاعتراض ، فكان صرخة متأخرة بعد فوات الأوان ، بعد أن يأمن الشاعر على نفسه شر الخليفة وعقابه ، على نحو ما تبينه الرائية الرائعة التي نظمها البحتري حول مقتل للخليفة المتوكل ، ولعله أسرع بنظمها ليلة حادث الاغتيال ، وأخفاها عنده ، حتى لا يقع تحت طائلة عقاب المنتصر بالله وغضبه ، وخاصة إذا أخذنا في الاعتبار ما روى عن مشاهدة البحتري لوقائع الحادث ، واختفائه خلف كرسي بعيد عن أعين الجناة ، ومن هنا جاء جمال التصوير لأبعاد الموقف وتأكيد صدق الانفعال به ، الأمر الذي دفع الشاعر إلى تأجيل إخراج قصيدته إلى الحياة العباسية إلا بعد أمن على نفسه من أن يقع فريسة في براثن الخليفة المتهم في قتل أبيه (٤) .

وعلى هذا يسهل تفسير انتشار شعر الهجاء السياسي من منظوري الإبداع والتلقى معاً ، فمن قبل الإبداع لاتخفى جرأة بعض الشعراء وتطاولهم على أصحاب السلطان ، أو معايشتهم لبعض السلبيات التي استوقفهم طويلاً ، ومن زاوية التلقى

(٤) أقصد بذلك رائيته في رثاء المتوكل :

محل علي القاطول أخلق دائره وعادت صروف الدهر جيشاً تفارره

الديوان ١٠٤٥-٢ . وانظر تحليلها في كتاب (حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ) للمؤلف .

حدث ذلك التحول الهام في مكانة الخلافة ، مما أسهم في ازدياد موجة السخط التي فجرها ذلك الفريق من الشعراء بصفة خاصة .

وهكذا تطور فن الهجاء حين اتصل بعالم السياسة ، فظهر هجاء سياسي ، متميز ، يختلف عن الهجاء الفردي الموروث من الحياة القبلية منذ العصر الجاهلي ، أو الهجاء الجماعي فيها أيضاً ، كما يختلف عن الهجاء الديني الذي شهده عصر المبعث على ألسنة فريق من شعرائه للمدافعين عن الدعوة وصاحبها ﷺ فمع انتشار الأحزاب السياسية والفرق المختلفة في عصر بني أمية ، ومع ما عرفه العصر من خصومات وعصبية وصراعات ظهرت صور الهجاء السياسي الذي صار في تيارات متفاوتة ، برزت في بعضها قدرات الشعراء على النقد السياسي للحاكم ، إذا ما أتاحت أمامهم الفرص للدهوض بتلك المهمة ، واستمر الموقف بهذا الشكل في الدولة العباسية إلى أن انقسمت على نفسها ، وكثرت فيها الدول وتعددت الإمارات وتجاوزت صيغ الهجاء لدى بعض الكبار من الشعراء كل المستويات السابقة ، حيث وجهتها طموحات بعض الشعراء إلى تجاوز حدود مكانتهم ، بما راتب بها من حدود الشهرة وذبوع الصيت ، والاعتراف بالمكانة ، والطموح المادي ، بل وصلت المسألة إلى درجة عالية من الطموح السياسي ، راح فيها الشاعر يسجل آماله وطموحاته من منظور جديد ، بدا فيه العنصر الذاتي سائداً وموجهاً لحركة القصيدة ، ومحدداً لعلاقة الشاعر بمهجويه من أصحاب السلطان السياسي .

ومن هنا يصح أن نتعرف على صورة متميزة من صور الهجاء السياسي لدى المتنبي ، للتعرف عليها كحلقة جديدة في الهجاء العربي عامة ، والهجاء السياسي على وجه التخصيص ، وخاصة حين يصدر هذا الهجاء عن تجربة لم تتوافر لغيره من الشعراء ، وكذلك حين يعرف بطبيعة الحاكم من حيث سياسته وأصله وانتماؤه ، وهي أمور تتعلق - في جملتها - بخبرة الشاعر بحكم المعاشة التي قد تتاح له في البلاط ، مما يهيئه لرصد أبعاد من سياسته ووسائله في حكم البلاد ، ولعله يفيد من ذلك كله ، أو يتخذ ذريعة لإنشاء قصيدته المشهورة والتي ربما جاءت رد فعل لفشله في طموحه السياسي الذي أشار إليه يوم أن مدحه على نحو قوله فيه :

قواصد كافور توارك غيره ومن قصد البحر استقل السواقيا

يدلُّ بمعنى واحد كل فاجر وقد جمع الرحمن فيك المعانيا

وفيهما ألمح إلى التصاقه بالسياسة ، وأمله في المشاركة فيها بشكل عملي :

إذا كسب الناس المعالي بالندى فإنيك تعطى في ندادك المعاني
 وغير كثير أن يزورك راجل فيرجع ملكاً للعراقيين واليا (٥)
 وفيها أيضاً يبين كيف وصل كافور إلى الحكم بكده وجهده وبذله ، وهو
 ماسحبه منه بعد ذلك في الدالية كما سدرى ، فهو يقول في الياثية :
 وما كنت ممن أدرك الملك بالمنى ولكن بأيام أشبَّ النواصيا
 لبست لهم كُذْرَ العجاج كأنما ترى غير صا أن ترى الجو صافيا
 ويبدو أنه كان مدحاً ينذر بهجاء قريب ، على نحو ما أشار في نفس القصيدة :
 ولولا فضول الناس جنتك مادحاً بما كنت في سرُّ به لك هاجيا (٦)
 فلاشك أن المتنبى - كما هو واضح - قد أضفى على شخص كافور الكثير من
 ملامح السيادة والعظمة . ولكنه بدا شديد الحرص - ولعل كافورا قد أدرك ذلك - على
 أن يوظف الصورة في خدمة قضيته التي ينتظر إنجازها من خلال فكرة الملك ، أو
 الولاية التي راح يريدها ، بل ألمح إلى طلب إنجاز الوعد من هذا المنظور على نحو
 ماصوره قوله :

ووعدك فعلٌ وعد لأنه نظير فعال الصادق القول وعده
 وما رغبتى في عسجد استفيده ولكنها في مفخر استجده
 ويظل المتنبى رهينة أفكاره وآماله إلى أن يدب إلى نفسه بعض من اليأس ،
 ويشوبها قدر من القنامة ، مع بعض من الأمل في إنجاز الوعود التي طال بها الأمد ،
 ولم يتحقق له منها شئ .

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله فإني أغنى منذ حين وتشربُ
 إذا لم تُنطِ به ضيعة أو ولاية فجودك يكسوني وفُغلك يسلبُ

(٥) ديوان المتنبى ٦٣٥ .

(٦) نفسه ٦٣٥ يصور الشاعر كيف يهجو كافوراً وهو يمدحه ظاهراً ، فلولا فضول الناس لظهر
 هجاء وقال إنه يمدحه به ، وكافور لا يعلم ذلك ولكنه فضول الناس ممن زعموا أن الذي أتاه كان
 هجاء لامتياً .

(٢)

الدالية نموذجاً

وكما حقق المتنبى لنفسه مكانة مرموقة فى فن المدح لدى الخلفاء والأمراء والولاة ، استطاع أن يحتل موقعاً مشابهاً فى فن الهجاء ، حين تحول موقفه من بعض ممدوحيه ، فكانت مدائحه بمثابة دعاية سياسية ترفع من شأن هؤلاء الممدوحين ، وعلى النقيض منها كانت تلك اللقصائد الهجائية التى سيطرت عليه فيها رغبته فى الانتقام لنفسه ، ولكن - آنذاك - أسوأ دعاية سياسية تتناول عرض مثالب من كانوا محلاً لطمحه وهجومه وغضبه .

أصبح من المعروف عن المتنبى فى هذا الفن أنه قادر على كثرة الإنتاج فيه ، وقد أنتج بالفعل كثيراً من الهجائيات التى ذاعت شهرتها ، واتسمت بالقبح والبشاعة ، وانتشرت بين طلياتها صيغ تشى بالبذاءة والحدة ، فإذا ماتصورنا أن هذا الهجاء - على الأقل فى هذه القصيدة - صدر عن موقف انهزامى انتكست فيه آمال الشاعر ، وخابت طموحاته ، أدركنا إلى حد يمكن أن يقسو فى توجيه طعناته من منطق نفسيته الجريحة ، بالإضافة إلى ما عرفنا عنه من إحساسه بعظمة ذاته التى أكثر من الفخر بها ، فلم يكن أهلاً لتقبل الدنية ، بل نأى بنفسه عنها ، ورحل قبل أن يلتقى بها ، وربما كشفت لنا شيئاً من ذلك قصيدته الدالية التى قالها فى هجاء كافور الأخشىدى يوم عرفه من سنة خمسين وثلاثمائة هجرية ، وقد خرج من مصر بعد أن أقام سنة لا يلقى كافوراً أو ينشده ، ولكن يسير معه فى المركب ، حتى إذا كان هذا اليوم نظم تلك القصيدة فى هجائه فقال (٧) :

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------|
| (١) عيبد بأية حالى عفت ياعبد | بما مضى أم بأمر فيك تجديد ؟ |
| (٢) أما الأحبة فالبلاء دونهم | فليت دونك بيد دونها بيد |
| (٣) لولا العلى لم تجب بي ما أجوب بها | وجناء حرق ولا جرداء قيود |

(٧) ديوان المتنبى ١٣٩/٢ .

(٢) الوجناء العرف : الناقة الضامرة . الجرداء : الفرس القصير الشعر . القيود : الطويلة .

يجوب : يقطع .

- (٤) وكان أطيب من سيفي مضاجعة
 (٥) لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي
 (٦) ياساقبي أحمر في كرووسكما
 (٧) أصخرة أنا مالي لا تحركني
 (٨) إذا أردت كميت اللون صافية
 (٩) ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه
 (١٠) أصبحت أروح مثير خازنا وبدا
 (١١) إني نزلت بكذابين ضيفهم
 (١٢) جود الرجال من الأيدي وجودهم
 (١٣) ما يقبض الموت نفساً من نفوسهم
 (١٤) من كل رغو وكاء البطن منفتق
 (١٥) أكلما اغتال عبد سوء سيده
 (١٦) صار الخصى إمام الآبقين بها
 (١٧) نامت نواطير مصر عن ثعالبها
 (١٨) العبد ليس لحر الصالح بأخ
 (١٩) لا تشتر العبد إلا والعصا معه
 (٢٠) ما كنت أحسبني أحياً إلى زمن
- أشبه رونقه الغيد الأماليد
 شيماً تيممه عين ولا جيد
 أم في كرووسكما هم وتسهيّد ؟
 هذى المدام ولا هذى الأغاريد
 وجدتها وحبیب النفس مفقود
 أنى بما أنا باك منه محسود
 أنا الغنى وأموالي المواعيد
 عن القرى وعن الترحال محدود
 من اللسان فلا كانوا ولا الجود
 إلا وفي يده من ننها عود
 لا فى الرجال ولا النسوان معدود
 أو خانه فله فى مصر تمهيد
 فاحر مستعبد والعبد معبود
 فقد بشمن وماتفنى العناقيد
 لو أنه فى ثياب الحر مولود
 إن العبيد لأنجاس مناكيد
 يسى بى فيه كلب وهو محمود

- (٤) الغيد : جمع غيداء وهى اللينة .
 الأماليد : الناعمات المستويات القامات . والأملود : الفصن الناعم .
 (٧) الأغاريد : الأغاني .
 (٨) الكميت : الأحمر الداكن المائل للسواد .
 (١٤) الاغتيال : القتل غيلة أو مغافلة .
 (١٥) النواطير : الكبار أو سادة القوم . الثعالب : العبيد وأراذل القوم .
 (١٦) المناكيد : الذين لاخير فيهم . أبو البيضاء هنا كنية يسخر بها من كافور الأخشيدي .
 (٢٠) المثقوب المشفر : يشبه فى عظم مشافره بالبعير الذى يثقب مشفره للزمام .
 المضروط : التابع الذى يخدم الناس بطعام بطنه . الرعيد : الجبان .

- (٢١) ولا توهمت أن الناس قد فقدوا
(٢٢) وأن ذا الأسود المثقوب مشفوه
(٢٣) جوعان يأكل من زادى ويمسكنى
(٢٤) إن امرأ أمة حبلت تدبره
(٢٥) ويلمها خطة ويلم قابلهما
(٢٦) وعندها لذ طعم الموت شاره
(٢٧) من علم الأسود المخصى مكرمة
(٢٨) أم أذنه فى يد النخاس دامية
(٢٩) أولى اللام كويفير بمعدرة
(٣٠) وذاك أن الفحول البيض عاجزة
- وأن مثل أبى البيضاء موجود
طبعه ذى المضارب الرعايد
لكى يقال عظيم القدر مقصود
لمستضام سخين العين مفود
لمخلها خلق الغيرة القود
إن المنيعة عند الموت قنيد
أقومه البيض أم آباره الصيد ؟
أم قدره وهو بالفلسين مردود ؟
فى كل لوم وبعض العذر تفنيد
عن الجميد ، فكيف الخصية السود ؟

(١)

لم يكن المتنبى فى حاجة إلى أن يسعد ممدوحه بهذه المقدمات الطويلة للقصائد المدحية ، على حد توظيف ابن قتيبة لهذه المقدمات ، بل اختلف الموقف هنا فى طبيعته ، وكان عليه أن يخضع لملازمات الموقف الهجائى فى إصدار صوت حادة تتناسب فيه البداية مع الظروف التاريخية التى خرج فيها من مصر ، وقد شد رحاله منها بعد ما أدركته خيبة آماله ، ودب فى نفسه اليأس من تحقيق أحلامه فيها .

وهو يصور يوم خروجه بأنه عيد على وجه الحقيقة ، فقد رحل فى وقفة عيد الأضحى ، ويتساءل لعل هذا اليوم يجيبه ، وكأنه يريد أن يطمئن إلى حقيقة الماضى ، وهل انتهى أم أن له عودة أخرى إليه ، وإذا كان ثمة عودة فهل فيها من جديد ؟ أم أنها لن تجدد شيئاً ويعيش الشاعر فى البيت ، ومع القضايا التى أراد الاستفسار عنها ،

(٢٢) الخطه : الأمر والشان . المهريه : الإبل المنسوبة إلى مهرة وهى قبيلة من العرب . القود :

الطوال جمع قوداء .

(٢٣) القنيد : القند وقيل هو الخمر .

(٢٤) كويفير : تصغير كافور من باب التحقير . بعض العذر تفنيد : أى أن عذرى فى لومه لوم له

وهجاء على الحقيقة .

يمتد النفس الشعري في المطلع ، فيتجاوز هذا المعنى الخاص إلى العودة ثانية إلى البداة ، حيث يستمد منها المتنبي ألفاظه ومعانيه ، إذ يصور البداة وقد حالت بينه وبين أحبابه ، الأمر الذي أدى إلى سخطه على كل ماحوله ، حتى العيد ذاته ، ولذا يتمنى أن يقع الفراق الحقيقي بينه وبين ذلك العيد ، وليس بينه وبين أحبته .

وكما مزج المتنبي مدائح بغيره بنفسه ، عاوده هنا هذا للحنين إلى الغوص في أعماق ذاته ، واستبطان حقائق العظمة التي يراها فيها ، فيصور طبيعته الأصلية التي رآها أملاً لتحقيق طموحاته ، ولذا راح يبرر سبب خروجه ، وإكثاره من الرحيل ، بجوب البلاد والآفاق طولاً وعرضاً متطياً سهوة جواده ، حريصاً على تحقيق ما عاش يتمناه من آمال وأمجاد كبار ، وهو لا يرضى الدنية في دنياه ، بل يجد نفسه بين أمرين لاثالث فهما : إما أن يحقق طموحه الذي سيطر عليه ، ودفعه إلى هذا الخروج ، وإما أن يقتصر من حياته على البقاء في مداعبة الحسان على عادة غيره من الشعراء .

ويكاد المتنبي يفقد اتزانه حين يعجز عن الفصل الدقيق بين الأمرين خاصة أنه قد خرج فعلاً ، وأثر تحمل المشقة في سبيل طموحه ، وباءت مساعيه بالفشل ، فوقع في حيرة من أمره زجت به إلى تلك الدفقة النفسية التي اندفعت مرة واحدة ، مصطبغة بطابع اليأس والقنوط ، وقد راح يشكو الدهر ، ويصور حزنه لما أصابه من خيبة أمل ، فقد رآه يسلبه كل شيء ، ولم يترك له فرصة التمتع بشيء ، ويبدو موقفه من الدهر هنا مختلفة عنه في المقدمات المدحية التي راح فيها يصور سلبيته ، حتى يعطى ممدوحه فرصة السيطرة على الدهر والتحكم فيه ، وإلى جانب هذا يبدو صدور المتنبي هنا عن تجربة ذاتية أمراً واضحاً ومحققاً ، فهو يستمر في موقفه المضطرب للحائر ، فينقل حواراً من الدهر إلى صاحبيه ، أو ساقى الخمر ، ليتساءل عن حقيقة ما بداخل كأسيهما ، فهو لا يدري ما يكنه له القدر ، وما ينتظره (الغيب) ، فهل تلك الكؤوس خمر تسكره ؟ أم نها لا تكن له إلا الهم والتسعيد الذي يزعجه ويقلق باله ؟ وتكاد الخمر هنا تفشل في أداء مهمتها ، إذ يقل تأثيرها حين يتحول الشاعر تحت وطأة آلامه ومصائبه إلى صخر لا يكاد يتأثر بما يدور حوله في عالم الأحياء وفي جزئيات الصورة ما فيها من هذا اليأس الذي ترك المتنبي حائراً حول مستقبل أيامه ، كما كان حائراً مع ماضيه ، وأيضاً في حاضره ، لأن طموحه القاتل لم يساعده على أن يقنع من حياته بشيء ، ولم يحقق له أملاً عاش ينتظره ، ويحلم به .

ولا يترك الشاعر الصورة إلا بعد استكمال تفاصيلها ، إذ يعود إلى تصوير

حسرتة على أحبته الذين افتقدهم ، فلم يعد من السهل عليه أن يجدهم ، ولم تعد الاحتمالات تشير إلى ذلك ، وإن أشارت فإلى إمكان وجود تلك الخمر التى صورها من قبل ، وهنا يصير المتنبى على كشف حقائق حياته ، حين يبكى حظه فى هذه الدنيا أينما ذهب ، صحيح أن الآخرين وجهوا إليه سهام حسدهم وأحقادهم ، وكانت صلته بكافور هى الدافع الكامن وراء تلك الضغائن كلها ، فأراد هنا أن يكشف حقيقة تلك الصلة التى لم تكن عليه إلا وبالأ ، فهى لم تثر منه إلا آماله الكبار التى عقدها على مجيئه إليه ، إذ أن حقيقة ماناله لم يتجاوز مجموعة من الوعود والأضاليل والأمانى الكاذبة ، تلك التى ضاعت أدراج الرياح ، دون أن تكون فى حاجة إلى يد الشاعر تسيطر عليها ، أو خازن يحتفظ له بها .

لقد أدرك المتنبى طبيعة الخديعة منذ حل بقوم - على حد تصويره - ديدنهم الخداع والكذب ، فهم لا يجودون بشئ لضيقهم إلا بالقول دون الفعل ، ولذا راح يدعو عليهم بالفناء ، ويتمنى لجودهم المزعوم ألا يصير له ذكر بعد هذا ، ولا يخفى هنا أن تعميم الصورة - على هذا النحو - يقصد به المتنبى كافوراً بصفة خاصة ، وهو مايزداد وضوحاً فى تصوير الموت الذى يرفض أن يمد يده إليهم لما يعرفه عنهم من نتن ورداءة ، فهو فى حاجة إلى وسيلة تنقذه من هذا النتن ، فيستعين بعصاه حتى لا يلمسهم - على سبيل التشخيص - بيده مباشرة .

وفى مشهد سياسى يقف المتنبى هادئاً ، بعيداً عن ذلك الاضطراب الذى وقع تحت سطوته عبر حديثه فى الجزء السابق من القصيدة ، فهو ينكر على كافور أن ينال الملك من سيده بعد تدبير قتله ، كما يستنكر من أهل مصر صمتهم على جرائم هذا العبد ، فمن غير الطبيعى أن يترك السادة عبيدهم يعثون بمقدرات الناس ويتلاعبون بأمور حياتهم وآمالهم .

ويرتفع نغم الهجاء حتى يتحول إلى صخب وضجيج يحمل الكراهية الصريحة لكافور حين يتحدث المتنبى عن العبيد ، فيحقر من شأنهم ، ويبين دناءة موقعهم فى سلم التصنيف الطبقي بعيداً عن مستوى الأحرار فى درجاتهم العليا ، ليرفض بذلك أن تصبح المساواة فى المولد مبرراً للمساواة فى الحياة ، ذلك أن العبد والسيد وإن تساويا فى المولد ، فإن طبيعة كل منهما تنتهى إلى اختلاف جوهري عن الآخر ، ذلك أن العبد لا تسيره إلا العصا ، نظراً لما اعتاده من عيش محكوم بالذل والعبودية والعنف ، بينما الحر لا يعرف ذلك ، وهنا يظهر الفارق جلياً بين اللطمين ، أو - بمعنى محدد - بين كافور وأى حاكم حر آخر .

ثم يدعى المتنبي حظه في علاقته بهذا العبد ، إذ يتملى ألا يكون العيش قد بلغ به اليوم الذى أساء إليه هذا (الكلب) على حد تعبيره ، واضطر هو إلى الزيف والنفاق الاجتماعى ، فكان واحداً من مادحيه ، ولذلك جعل خاتمة القصيدة بمثابة «شريط للذكريات» سجل عليه تلك الصفات السيئة التى رصدها فى شخص كافور ابتداء من سواد لونه ، إلى قبح منظره ، إلى دناءة نفسه ، خاصة حين أتى على زاد المتنبي وطموحه ، مما دفعه إلى ركوب ناقته قانعاً من الغليظة بالإياب إلى بلاد أخرى ، وكأن ناقته قد أنقذته من سطوة العبد ، فهى لم تخلق إلا لمثل هذه الأحوال التى يصبح فيها الفرار ضرورة لإنقاذ إنسانية الحر من أن تضيع فى غياهب سطوة العبيد .

وتشدد الأزمة عند المتنبي ، خاصة حين يتذكر ماضيه فى الشام ، وتلك الوشاية التى أساءت إلى علاقته بأهلها - يقصد سيف الدولة طبعاً - حين اضطر إلى السفر إلى مصر ، وتضيق عليه الدنيا ، فيرى كل ما فيها سيئاً ، ويستخلص عزاء نفسه فى هذا الموقف من تعميم تلك الإساءة ، فإذا كان السادة الكرام قد أعجزتهم أخلاقهم عن مجاملة المتنبي واستمرار الإحسان إليه ، فكيف ينتظر ما افتقده عندهم ، خاصة حين يستقر به المقام فى ديار هذا العبد الحقير الذى لا يمكن أن يسجل لنفسه مكانة - على الإطلاق - فى عالم الكرم ، أو الشجاعة ، أو الخلق الإنسانى النبيل لدى الأحرار .

(٢)

ويظل شكل القصيدة موزعاً على جزئياتها المختلفة ابتداء من المطلع الذى حرص الشاعر على التصريح فيه ، إلى حديث الذات حيث يديره المتنبي حول الأحبة ، والمجد ، والدهر كطرف فى الموقف ، وبين ذاته كمحور آخر فيه ، ومع حديث الخمر يصور أشجانه ، وآلامه ، ومعاناته ، ومع الموقف السياسى يسجل كراهيته لكافور خاصة ، وأهل مصر بصفة عامة ، ومع الحوار حول الموازنة بين طبقتي العبيد والأحرار يصب جام غضبه وبغضه على كافور ، وأخيراً يركز دائرة حديثه حول ذات المهجو التى جعلها محور القصيدة ككل .

ولاشك أن الربط النفسى بين تلك الجزئيات يبدو واضحاً ومقنعاً ، فلم يكن تحديد البعد الزمنى إلا إطاراً يحكم القصيد منذ بيت المطلع ، ولم ترد صور الخمر وحديث اليأس إلا رد فعل لموقف كافور من المتنبي ، وهنا تتحول القصيدة - فى جملتها - إلى موضوع واحد له دلالة واحدة ، لأنه فى النهاية صادر عن موقف

واحد، أساسه اليأس ، والسخط ، والضيق بمن نظمت فيه القصيدة ، وصراعات الشاعر النفسية من أجل الحصول على السلطة المفقودة ، إذ طالما هيا لها نفسه ، حتى آلت إلى سراب فى نهاية المصاف .

وظهرت استجابة المتنبي للموقف واضحة فى الإكثار من السرد والمباشرة فى هذه القصيدة ، صحيح أنه اعتمد فيها على الصورة ، ولكنها لم تنتشر هنا انتشارها فى كثير من قصائده الأخرى ، ومع هذا لم يسلم الشاعر من سيطرة البداوة ، وكشف رغبته فى إحياء التراث منذ التثنية فى خطابه الساقيين ، إلى تلك الألفاظ البدوية المختلفة التى ترد فى الأبيات (٢، ٣، ٤، ٧، ٨، ١١، ٢٤) بكثافة ملحوظة .

ومن الطريف أن يتزاج فى القصيدة الواحدة ذلك المستوى البدوى مع المستوى الحضارى المتميز ، وعلى وجه التخصيص مع المستوى السياسى الذى يؤثر فى بعض ألفاظه وصوره كما يرد فى الأبيات (١٥، ١٧، ٢٢) .

وإذا كان المتنبي قد عرف من واقع صناعته الفنية شاعراً كبيراً ناضجاً اكتملت له تلك الصناعة كل مقوماتها ، بدا طبيعياً أن تشيع فى القصيدة كلها ، وكان انتشارها أكثر وضوحاً فى بعض أبياتها ، خاصة منها الأبيات (١، ٢، ١٢، ١٨، ٢٠) .

ويبقى له فى قصيدة الهجاء هنا مابقى له فى قصيدة المدح على المستوى الذاتى ، من إصرار على إشراك نفسه طرفاً فيها ، وتأكيد الجوانب الإيجابية فى ذاته هنا وهناك ، وكأنه يصنع بذلك مزاجية فى كل شئ ، هى مزاجية فى الفكر تجمع بين القديم والجديد ، أو بين الذات والموضوع ، وهى مزاجية جديدة فى موضوعات الشعر تجمع بين الهجاء والفخر كما جمعت أيضاً بين المدح والفخر ، وفى كل من هذه للحقول تراها تسجل ضرباً خطيراً من ضروب الصراع ، سواء ماتبدى منها على المستوى السياسى أو الفكرى أو الفنى ، لتتحول القصيدة فى جزئياتها وصورتها الكلية إلى كتل صراعية تعلن عن نفسها بوضوح شديد وتميز خاص .

(٣)

وفى حوار نفسى طويل حاول المتنبي الصعود بقدر متميز من تجربته الأليمة ، فقد راح يطرح من خلال تساؤله فى مستهل القصيدة بعضاً مما سيطر عليه من القلق والألم ، مما أعجزه عن تبين حقيقة ما هو فيه ، حتى أعلن عجزه عن التعرف على

حقيقة ما يحمله له العيد من أنباء ودلالات ، زادت من حجم الصدمة التي فوجئ بها ، حتى راح يجسدها من خلال تلك الصيحات المكتومة التي ربما استعان فيها بمخاطبة العيد على نهج الشاعر الجاهلي تأبط شراً في مطلعته الطريف حول ما اعتاده من الشوق والأرق في قافيته المشهورة :

يا عيـدُ مالـك من شوق وإبراق ومـرُ طيف على الأهوال طراق (٨)

وتمتد آلام المتنبي ، وتتسع جروحه ، كلما طال به أمد الفراق بعيداً عن الشام ، حيث يوجد أهله وأحبته ، وحيث رسخ علاقاته الوثيقة مع أفضل معدوحيه على الإطلاق ، ولذا راح يتمنى من خلال ذلك البعد المكاني لو أفسح له مجال لقاء الأهل والأحبة ، وأغلق السبيل أمام العيد الذي طارده فزاد من حيرته وتمزقه وصراعه مع نفسه ومع كل ماحوله .

ولكنه - كمعاداته - لم يكن يستسلم بسهولة أمام تلك الجولة ، فسرعان ما يفر إلى الماضي ، يتذكر منه يوم رحل من الشام إلى مصر ، يحمل بين جوانحه كثيراً من الآمال والطموحات ، ولولا المجد الذي طمح إليه ما كان ذلك الرحيل الذي جعل فيه المتنبي من نفسه وناقته دليلين شديدي الخبرة بطرق الصحراء ومشقاتها يتفوقان على كل من يدعى الخبرة بها .

ويجمع المتنبي لنفسه كثيراً من معالم البطولة ، مازجاً فيها بين غزله وفروسيته ، مما يبعث في نفسه شيئاً من التفاؤل الذي افتقده في مطلع القصيدة ، ولذلك نجده يتنكر لحواجز الزمن ، إذ يعود إلى الماضي ، ليمزج بين فروسيته وغزله ، على النهج الذي اصطنعه عنتر بن شداد من تلك المزوجة المشهورة عن بطولته في الميدان وفي حب عبلة معاً :

ولقد ذكرتـك والرماح نواهل منى ويض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسّم

ويزداد الكون غموضاً أمام عيني المتنبي ، حتى لتكاد الحقائق تطمس تماماً ، حين يرى من نفسه صخرة لتكاد تستجيب لشيء ، لأنها - ببساطة ، لاتدرك حقائق الأشياء ، فقد اختلطت المشاهد ، وتداخلت الصور ، حتى عجز الشاعر عن الاهتداء إلى معادل موضوعي ، يسقط عليه تجربته ، ولذا اكتفى بذلك المتنفس الوحيد الذي سكب فيه حوار الأليم حول فردوسه المفقود من غزل وخمر في الماضي ، لينتهي من ذلك

إلى حالة من الاستسلام للواقع الأليم الذى زاد من ألمه فيه فشله فى تحقيق طموحه السياسى ، مما دفعه إلى طرح صور تهكمية ساخرة تعكس صراعه من خلال كل ما يراه من متناقضات تقض مضجعه ، فإذا الناس يحسدونه على ما هو فيه ، وكلهم يتطلع إلى بلوغ شأوه لدى كافور ، فى وقت لا يكاد يحس فيه إلا حقيقة السجن الذى فرض عليه ، وعجز عن الإنطلاق منه إلى بلاده ، فهو يبكى واقعه من خلال حسرته على صلته بالحاكم ، وهو مما يحسده عليه الآخرون مما يزيد فى نفسه من حالة الضيق والسخط ، ويكشف طابع المفارقة المضحكة التى يعيشها فتكاد تبكيه من هول المفاجعة التى أحاطت به ونالت منه نيلاً .

ويستمر المتنبى فى عرض تفاصيل فشله من خلال تصويره لمشاهد الإحباط لكل آماله ، تلك التى لم يبق له منها إلا المواعيد التى أصبح غدياً بها فقيراً فى حقيقة واقعه ، وبين الفقر والغنى يبدو ضحية ذلك الصراع ، عاجزاً عن الخلاص منه .

(٤)

وإذا كان المتنبى قد مدح كافوراً فى فترة سابقة انتظر فيها منه عطاءً مادياً أو كسباً أدبياً كان يرمى إليه ، فإنه فى هجائه لم يكن ينتظر منه - أو من غيره - جزاء ولا شكراً ، بقدر ما ارتضى لنفسه أن يفرغ شحناتها من خلال لعناته ونقمة التى صبها عليه ، ودخل إليها من منظور سياسى فى معظم الأحوال .

ويشهد ماضى المتنبى مع كافور على ما كان من عطاء أصاب منه المتنبى منذ تصنيفه كافوراً فى دار خاصته بمصر ، وحولها كثرت الروايات التى أبرزت كثرتها من آلاف الدراهم والخيول ، وغيرهما مما صرح المتنبى بكثرته قائلاً :

وانى لفى بحر من الخير أصله عطاياك أرجو مدّها وهى مدّه

ولذا يبدو واضحاً أن المتنبى لم يكن يطلب المال وحده كغاية نهائية ينتظرها من مدائحه فيه ، إذ امتد طموحه إلى صنعة أو ولاية يحكمها ، وهو ما أخفق فيه بالفعل ، فكان كل عطاء دون ذلك محكوماً عليه بالهزيمة النفسية من قبل المتنبى .

كما يبدو واضحاً من شعر المتنبى أن كافوراً قد مدّ له فى حبل الأمل ، وربما ألمح له بولاية ما مما جعله يعيش فى مصر منتظراً تحقيق الوعد المأمول من حين إلى آخر ، حتى سيطر عليه اليأس ، وأحس حقيقة فشله وخيبة رجائه منذ نظم ميمنته

للمشهورة في الحمى ومطلعها :

ملومكمما يجعل عن الملام ووقع فعالة فوق الكلام

وبذا عاش المتنبي في كنف كافور ، ونفسه مليئة بروح الرضا والتحدى والخوف جميعاً ؛ وهو رضا يأتيه من انتظار تحقيق طموحاته ، وهو تحد يحكمه موقفه حين غادر أعز ممدوحيه في حلب ، فأحس حاجته إلى إثبات وجوده بعد الرحيل على المستوى السياسي ، وهو خوف ينتابه كثير من توقع شماته حساده والحاquدين عليه فيه ، إن هو فشل في تحقيق ذلك الطموح ، أو أخفق أمامهم وقد نال منهم بشعره الكثير على مستوى الهجاء الشخصي والتحقير .

وهكذا بدت نفسية المتنبي معقدة متشابكة الاتجاهات ، مما يبرر مايمكن أن يصدر عنه من كره وعنف إذا ما واجهته صدمة الفشل في تحقيق الآمال أو الطموحات المعلنة ، وخاصة أن كافورا بدا حريصاً على الاحتفاظ بالمتنبي في مصر ، ولم يحاول أن ييسر له سبيلاً إلى الرحيل عنها ، ومن هنا زادت مرارة سخطه ، واشتد ضيقه بكل من حوله ، مما يكشفه ذلك الهجاء المرير العنيف الذي لا يصدر إلا عن صدق كراهية وعظيم حقد ، وتحدد الروايات أن ضحايا هذا الفشل السياسي ثلاثة هم : ابن كيغلق ، وكافور ، وضنبه .

وكانت قصيدته هذه واحدة من حممه التي قذف بها كافوراً قاصداً إلى حرقة ، وقد نظمها - بإجماع الروايات تقريباً - قبل خروجه من مصر بيوم واحد وكانت ليلة عيد الأضحى كما ذكرنا من قبل .

وعلى أية حال فقد عاش المتنبي في مصر أربع سنوات وستة أشهر ، ترددت شكواه من معاملة كافور بعد ثلاثة أشهر من قدومه عليه ، وهو لم ينشئ في مدحه مابين شوال سنة ٣٤٧هـ وسفره من مصر وهي ثمانية وثلاثون شهراً إلا قصيدتين وقد ذكر الرحيل في شعره مراراً (٩) .

وتبقى قضية رغبته الخاصة في الرحيل عن مصر ، وكيف عجز عن تحقيقها ، تبقى علامة بارزة في حياته جسدها في قصيدته الميمية التي نظمها في الحمى التي أصابته كما رأينا ، ورأى فيها أن الحصار قد أحكم من حوله ، فلم يعد يستطيع إلى الرحيل سبيلاً ، إذ وقع ضحية الحمى بكل ماوراءها من أبعاد نفسية جسدها في قوله :

(٩) يراجع في تفاصيل هذه الأحداث كتاب الدكتور عبدالوهاب عزام : ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام .

يقول لى الطبيب أكلت شيئا وداؤك فى شرابك والطعام
ومافى طبه أنى جواد أضرب بجسمه طول الجمام
تعود أن يفسر فى السرايا ويدخل من قنم فى قنم
فأمسك لا يطل له فبرعى ولا هو فى العليق ولا اللجام

إذ الواضح أنه يحاول أن يجد مبررات لمرضه وأسبابه فى استمرار البقاء فى مصر ، وأصبح الرحيل هو الطموح الذى يعادل - بل يتجاوز - طموحه السياسى الذى انتهى فيه الأمل تماماً ، ولذلك بدأت إشارته تتكرر حول رغبته فى الرحيل وعجزه عنه فى آن واحد ، وقد ذكر ذلك بشكل غير مباشر فى ميميته فى الحمى ، ولكنه بدأ أكثر صراحة ووضوحاً حين هجا كافورا ، فكشف عن أسباب بقائه فى مصر ، وصورها مرهونة بأمر كافور بتحديد إقامته فيها ، وعدم السماح له بالرحيل ، كما يبدو فى الدالية :

إنى نزلت بكداين ضيفهم عن القرى وعن الترحال محدود
حين يصور حالته الجسدية والنفسية آنذاك قائلاً :
جوعان يأكل من زادى ويمسكى لكى يقال عظيم القدر مقصود
ويلمها خطة ويلم قابلهما لملها خلق المهيرة القود
وعندها لآ طعم الموت شاربه إن المنية عند الذل قنديد

ويبدو أن عنف الصدمة النفسية التى كان على المتنبى أن يواجهها لم تترك له .. متنفساً إلا فى صرخاته العالية التى امتد فيها هجاؤه أحياناً من كافور إلى كل أبناء مصر ، وربما لم يقصد إلى ذلك التعميم حقيقة ، ولكنه الواقع النفسى بكل آلامه وقنمته ، مما راح ينسحب على كل الصور ، حتى وصل بها إلى درجة العام المطلق الذى طبقه المتنبى على مصر ، متناسياً صدور موقفه كرد فعل مباشر لفشله وإجهاض آماله .

وأما عن كافور فإن التاريخ لم يغطه حقه حين سجل له شدة حفاوته بالمتنبى ، وكيف أكرمه منذ نزوله بأرض مصر ، كما سجل له دهاؤه السياسى الذى أعجز المتنبى عن بلوغ آماله الكبار التى ظل يعيشها حلماً سعيداً ، حال دون تحقيقه ذلك الذكاء الكافورى ، أضف إلى ذلك تلك الخلفية الهامة التى عرفت عن ماضى المتنبى فى الشام ، وكيف تميز بكبريائه وصفه وما نسب إليه من التنبؤ ، وكلها ملامح وقفت

حائلاً بينه وبين تحقيق طموحاته ، فكان الفشل ، وكان الرحيل إلى الكوفة ، بعد أن ترك في شعره بصمات غير طيبة عن حياته في مصر حيث رأى فيها :

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدواً له مامن صداقته بد
وفيهما صور واقعه :

بم التعلل لأهل ولا وطن ولانديم ولا كأس ولا سكن

ويبقى السؤال الذي قد يطرح نفسه هنا ، وله ماله من أهمية في هذا الموقف ؛ كيف بدا المتنبي هجاء من المنظور السياسي في القصيدة ؟ وما هي مظاهر الحس السياسي التي انطلق منها فيها ؟ وما منطق الصراع لديه على المستوى الشخصي وعلى المستوى القومي العام ؟ .

ذلك أنه من المعروف في تاريخنا الأدبي أن القصيدة قد احتوت - عند كثير من الشعراء - مواقف سياسية لممدوحهم أو مهجورهم ، وأن كثيراً من الشعراء - أيضاً - قد خرجوا مع ممدوحهم ، فسجلوا حروبهم أو سجلوا صورا من التحالف الذي دار بينهم على مستويات سياسية مختلفة ، مما نرى منه نماذج عرضها البحتري مثلاً من خلال المتوكل ، أو أبو تمام من خلال المعتصم ، أو المتنبي نفسه من خلال سيف الدولة ، وغير ذلك مما أصبح ظاهرة شائعة لدى الشعراء الكبار .

فإن كان ثمة دلالة لهذه المواقف فهي تشير إلى الطبيعة النوعية لصلات كبار شعراء العصر بالسياسة ، الأمر الذي أسهم في إفساح المجال السياسي لتقبل فن المدح ، فراح الشعراء يترنمون من خلالها بما أذاعوه حول شخص الممدوح عن طريق تثبيت شرعية حكمه ، أو إبراز قدرته على توجيه الدولة ، أو إحكامه سياسة الرعية ، ونشر العدل والأمن بينها .

وإذا كان الهجاء هو الوجه الآخر السلبي لنفس العملة ، على ما فيه من قبح التصوير ، والتنافس في المبالغات ، فمن الممكن أن نحلل دالية المتنبي من هذا المنظور السياسي ، ابتداء من حقيقة دوافعه إلى النظم ، مما تبيناه آنفاً ، حول فشله في تحقيق طموحاته من ناحية ، ثم في عجزه عن الرحيل عن مصر من ناحية أخرى ، حتى أصبح الرحيل أمنية الأخيرة التي تداعب خياله ، وتزيد من حدة صراعاته الداخلية بين مادرج عليه من إطلاق حريره ، وبين ما فرض عليه من قيود البقاء في مصر تلبية لأوامر كافور وتعاليمه .

ومن هنا سادت الملامح السياسية وكثر انتشارها بين أبيات القصيدة ، حتى

يكاد المتنبى يضرب صفحاً عن مؤخذة النقاد للشعراء حول ما استقبحوه فى موضوع الهجاء ، من حيث التعبير بالملاحم الجسدية والخلقية فى المهجو ، إذ يبدو الواقع النفسى للمتنبى شديد العنف ، مليئاً بالسخط بشكل دفعه إلى عدم الاستجابة لمثل تلك الشروط النقدية ، فلم يشف غليله من كافور إلا بالتعريض بصورته كعبد أسود ، لا مكانة له بجوار السادة البيض ، ولم يهدأ حتى عرض من تلك الصورة ما آراه من ثقب مشفره زيادة فى تحقيره ، مما انتهى به إلى صيغة التصغير التى أجملت ما أرادته حين دعاه «كويفير» فى ختام القصيدة .

وينتقل المتنبى بين أبيات قصيدته بحرص شديد يكشفه توزيع صورته بين مقدمات ونتائج ، ذلك أن المقدمة القبيحة لابد أن تسوق إلى نتيجة من جنسها ، فإن كان كافور أو غيره قد تولى الحكم بغير حق أو جدارة ، فهو يسلبه - إذن - شرعية ذلك الحكم ويتهمه بالظلم والطغيان ، ثم يصور وسيلته الوصلية التى سار عليها من خلال ذلك الاغتيال السياسى الذى أوقعه بسيده ، ليأتى التحقير بعد هذا من زاويتين لكل منهما خطرها : فهو عبد يلحق بسيده ، وهو خائن لا يتورع أن يغدر به ولا تصالح العبودية ولا الغدر لأن يكونا وسيلة شرعية تقود الحاكم إلى كرسى الحكم بحال ، ولكنها كانت السبيل التى ملكها كافور دون سواها .

والنتيجة التى يصل إليها المتنبى أن كافوراً قد احتواه فى مصر ، واشتد حرصه على هذا الاحتواء من منطلق سياسى أيضاً ، فهو يخشى أن يخرج المتنبى من بلاده ، فيفقد معه - آنئذ - وسيلة الدعاية التى ركن إليها ، وربما دار بخله أن تتحول تلك الدعاية إلى وسيلة هجومية من نمط عدائى غير مأمون النتائج ، مما قد يهدد أن يسود فيها المتنبى بشعره الذى ملأ الآفاق شرقاً وغرباً .

وكأن استقطاب كافور للمتنبى ، وحرصه على تحديد إقامته فى مصر ، لم يكشف إلا عن تلك الرؤية السياسية التى عاش لها كافور رهناً بين التوجس والخوف ، وبين الشدة والرغبة التى فرضها كافور نفسه على المتنبى فضايق بها ، إلى أن أصيب بالحمى التى صورتها ميميته المشهورة على نحو ما أشرنا له من قبل مراراً .

وقبل أن يكون المتنبى هجاءً لكافور كان مادحاً له ، وقد استغل فى مدحه - بوجه عام - مادرج عليه الشاعر العربى القديم من توسيع دائرة المدح ، لتشمل قبيلة للممدوح ، وأسرته ، بياناً لأصالته ، وتأكيداً لشرعية الحكم على يديه ، وقد استغل المتنبى عكس هذا التصور فى حديثه الهجائى عن كافور ، حيث راح يصب سخطه على كل من حوله بشكل يوحى بانسحاب صورته على المصريين جميعاً ، وهو ما قد

نجد له مبرراً من واقعه النفسى الذى فرض عليه تلك الرؤية الضبابية التى انسحبت على كل الأشياء من حوله بلا مناقشة ، وإن ظل الأقرب إلى الدقة أن نرى المتنبى وقد أخذ الصورة على اتساعها ، ليدور بها فى دائرة ضيقة ، غاية فى التخصيص والمحدودية ، حتى لتكاد تقف عند حدود شخص كافور وسياسته ، وإلى هذا الحد بدا المتنبى حريصاً على الانتقام لنفسه من كافور بلا حساب ، فيردد الحوار حول فكرة العبد والحر ، ليراه كلباً مرة ، ويرى الحياة فى دياره ذلاً مطلقاً فى ختام القصيدة ، وليتخذ من ضيق تلك الحياة فلسفة حياته يرتفع بها صوته مرة أخرى ، فى القصيدة :

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسى بي فيه كلب وهو محمود
وفى داليتة الكبرى :

ومن نكد الدنيا على الحرى أن يرى عدوا له مامن صداقته بد
ولذلك لم يتوان عن طرح كل الصور التى تحقر شأن كافور على كل مستوياتها ، فعلى الصعيد السياسى شكك فى توليه الحكم ، واستنكر استمراره فيه ، وعلى المستوى الشخصى صور ما لمسه عنده من البخل الذى تطرق إلى عطايه للمتنبى ، وخاصة فى الفترة الأخيرة التى أزور عنه فيها ، مما دفع المتنبى إلى استغلال الموقف ضد كافور ، حتى راح يفسر كرمه فى الفترة الأولى من منطق الرغبة فى تسخير المتنبى ، ليصوره عظيم القدر ، لمجرد أنه يعيش فى بلاطه ، ويقيم بين حاشيته ورعاياه .

ويجتهد المتنبى فى تصوير ماناله من كافور ، ولم يكن شيئاً ذا قيمة ، بل لم يكن شيئاً على الإطلاق ، ذلك أن كل ما أخذه منه لم يتجاوز أقوالاً ومواعيد لا أساس لها من ترجمة فعلية فى عالم واقعه ، ولذلك لم يحس المتنبى حاجته إلى يد لتلقى العطاء ، أو إلى خازن يحتفظ له به ، فكل عطاء كافور لا يتجاوز وعداً لا رصيد لها من الصحة إلا أن تظل أضاليل فى عالم الوهم فحسب :

أصبحت أروح مفرحاً خازناً وهذا أنا الغنى وأموالى المواعيد
وهو مارده بصورة عامة غلب عليها الطابع الحكيمى فى ميميته فى الحمى :
ولا أمسى لأهل البخل ضيفاً وليس قرئى سوى مع النعام
وأنف من أخى لأبى وأمسى إذا مالم أجده من الكرام
وهو ما انتهى به أيضاً إلى النفور من البشر جميعاً لمجرد أنهم بشر :

وصرتُ أشكُ فيمن اصطفيه لعلمي أنه بعض الأنام

ولم ينس المتنبي أن يطرح القصيدة كلها من خلال المزاجية التي اعتادها في فخره ومدحه ، حيث مزج حديث الهجاء بفخر هادئ ، سجلته بداوته وفروسيته ، ورغبته الجامحة في الانطلاق إلى عمق الصحراء ، كما اعتاد ذلك من قبل ، ولكنه فخر مكتوم ظل حبيساً بين خبايا نفسه ، حتى أتاحت له الفرصة للإنطلاق مع عيد الأضحى ، وعندئذ اتسع الأفق من أمامه ، فتسلل من مصر هارياً عبر الصحراء ، لعله يستعيد سيرته الأولى شاعراً بدوياً حراً لا يخضع لقيود الإقامة التي ضاق بها إلى حد بعيد .

وقد دفعت المتنبي غضبته الشديدة إلى تناوله قضايا تجاوز بها المحظورات النقدية كما رأينا في الصفات التي أضفاها على كافور ، ولادخل له - كمهجو - بها من كونه عبداً يصوره - على سبيل السخرية - بأنه «أبو البيضاء» ، «الأسود المققوب مشفره» ، وثالثة «ليس لحرٍ بأخ» ، ورابعة «كلب وهو محمود» ، وكأنه يفرغ بذلك غضبه من خلال ما حرص النقاد على النهي عنه ، باستثناء ما وقع بين شعراء النقائض ممن وردت عندهم لغة الفحش وصور الإقذاع من قبيل كسب تصفيق الجماهير في الأسواق الأدبية ، وليس من قبيل إرساء قيم مغايرة لما تعارف عليه النقاد والشعراء على هذا النحو المتعمد .

وهكذا تبدو السياسة متناثرة بين أبيات القصيدة ، لا يكاد يربط بينها إلا ذلك الصراع النفسى الذى انطلق عنه المتنبي مصوراً مرارة التجربة ، وقسوة الواقع الذى كثرت عليه ضغوطه بترسيخ الحرمان والفشل فى نفسه ، فلم يعد حريصاً على الاعتراف بقواعد العلاقات البشرية فى صورتها المثالية ، أو حتى الطبيعية ، ولكنه تطرف بالتجربة التى دفعته - بدورها إلى التطرف بالتصوير فى فنه على هذا النحو غير التقليدى ، حتى استطاع تعرية العصر من خلال صراعه حول السلطة ، ومن ثم أحال الهجائية إلى هذا النمط السياسى المتميز .

مفارقات المدح والهجاء في إبداع (أبي الطيب)

ورؤية خاطفة لموقف المتلبي موزعاً بين قافيته في مدح سيف الدولة وبين داليتيه في هجاء كافور تبدو عقلية الشاعر من ذلك النمط التركيبي الذي يتعامل بقدر واضح من الأناة والروية والحرص ، فلم يسرع في رسم صورته بقدر ما حرص على الإحاطة بكثير من جوانبها ، مما استعرضه أحياناً في محاولات للتبرير والتعليل ، وكأنه يطرح الصورة في شكل سؤال ليجيب هو نفسه عليه ، رغبة منه في الإقناع به ، أو تسجيل الإقناع بما يقوله ويصوره ، فإذا وقف أمام سيف الدولة طرح المبرر الوحيد الذي ينقذه من حيرته في تبين مكانته الحقيقية لديه ، فيرد الموقف - حين يعجز عن تفسيره - إلى قدرة الخلاق سبحانه وتعالى ، حين يقف عند مشهد شجاعته ويرفض ما قد يدور بخلد البعض من استنكار ابتسامته في خصم مشاهد القتال ، وكأنه لا يترك الصورة حتى يقدم الأسباب ، ويفصل العلة مبرراً لما يقول ، إذ يعرض السر من وراء ابتسامة سيف الدولة رهناً باطمئنانه إلى نتائج المعركة قبل نهايتها ، فقد أحسن الإعداد لها ، وأجاد في ترقيب عتاده وجنده وخيله :

فلا تستنكرون له ابتساماً إذا فهق المكر دماً وضاقاً

فقد ضمنت له المهج العوالي وحمل همه الخيل العتاقاً

وهو موقف يتكرر عنده على نفس النسق في مدح سيف الدولة ، حين يراه مبتسماً ، والأبطال يعمرون من بين يديه جرحى ، فلا يكاد ينتهي من عرض المشهد ، حتى يضع سيف الدولة في جفن الردى وهو نائم على حد تصويره في ميميته المشهورة أيضاً :

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلّمى هزيمة ووجهك وضاح وفرك باسم

وكانه يتحرى أقصى حدود الدقة في اختيار صورته حتى تتسق مع طبيعة الموقف ، وقد يأخذ منها ما يتناقض مع صور أخرى في حالة التعرض لتجارب متناقضة ، الأمر الذي ينتشر عنده حتى عند إطلاق الصور ، وإخراجها في شكل

حكى عام ، فإذا ما أعجب بسيف الدولة من منطق سداد رأيه ، أو قدرته على تدبير أمور ولايته ، صرح بذلك من خلال تلك الصياغة العامة التى تنتهى إلى عرض مبدأ عام ، وتسجيل رؤية مطلقة فى الحياة ، يقدم فيها الرأى على الشجاعة :

الرأى قبل شجاعة الشجعان هو أول وهى الحبل الثانى

فإذا هما اجتماعا لنفس مرة بلغت من العلياء كل مكان

وحين يخصه - أى الشاعر - الحديث وهو يمدح سيف الدولة أيضاً يصور حساده ينقمون عليه ، فلا يفتنهم إلا بالحوار من منطق القوة والشدة ، إذ يقول مقررأ حقيقة عامة تتناقض - أيضاً - مع ماسبق عرضه حول سيف الدولة :

وهل تُغنى الرسائلُ فى عدوِّ إذا مالم يكنْ طُوبىَ رفاقا

وكان الحكم العام لا يصدر عنده إلا من واقع الموقف الذى يصوره ، وهو يرمى بذلك إلى تأكيد مما يجعله أكثر انضباطاً وواقعية يحرص عليها ، ويزعم أنه إنما يصدر عنها فيقول :

إذا ما الناس جرّبهم لبيب فرأى قد أكلتهم وذاقا

وكانه إنما يمهّد بذلك لضرورة التسليم بما يقوله ، فهو أعرف للناس بالناس ، وهو يتجاوز مستوى العقلاء من الناس ، ممن زعموا أنهم شديرو القدرة على تبين حقائق العلاقات الاجتماعية ، وهم - فى الحقيقة - لا تبلغ بهم المعرفة درجة اليقين الذى وقف عنده المتنبى حول تفاصيل تلك العلاقات ، مما دفعه فى النهاية إلى الاعتراف بضيقه بها ، ونفوره منها ، على نحو ما صوره من مواقف النفاق ، حين رآه يتغلغل فى الحياة الاجتماعية حتى يكاد يتحول إلى قاعدة خبيثة تقوم عليها ، وتفرض نفسها فى كثير من المواقف ، مما عرضه المتنبى فى ميمته قائلاً :

ولما صار ود الناس خبىا جزيت على ابتسام بابتسام

وصرت أشك فىمن أطفئيه لعلمى أنه بعض الأنام

وهو ما صاغه عرضاً وهو بصدد مدح سيف الدولة :

فلم أرَ ودَّهم إلا خداعا ولم أرَ دينهم إلا نفاقا

وهو نفسه ما رآه على المستوى الفردى ، وأراد تعميمه فى شكل حكى عام ، حين ضاق بالحياة ذرعاً لدى كافور ، وتعذر عليه تحقيق آماله فى بلاطه ، ولم يستطع إلا أن يرحل بعد عناء شديد أطلقه من حصار كافور الذى أنطقه بحكمته

المشهوره .

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدوا له ما من صداقته بُدُّ
أو قوله في مطلع مدحته الياثية التي استهل حياته بها في البلاط الإخشيدى :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكنّ أمانياً
وإن كان يلاحظ - بوجه عام - على رؤى المتنبي أن الجانب القائم فيها لم يعلن عن نفسه بهذا الوضوح إلا في لحظات اشتد فيها اصطدامه بحقائق لا يتوقعها ، ولم يكن يريد لها في الحياة الاجتماعية إلا مكرهاً ، وعندئذ قد يتجاوز التقاليد ، أو يحدد عن الشروط النقدية ، ولا يبدى احترامه لنمط ما أو قانون بعينه ، فإذا ما اشترط الناقد على الشاعر في الهجاء ألا يتعرض للمهجو بالسخرية من الجوانب الخلقية فيه بناء على عدم تدخله فيها أصلاً ، إذ ينبغي أن يركز هجاءه على السالب مما يكتسبه من صفاته ، نجد المتنبي يبدو أكثر استجابة لصدمته النفسية ، فلا يكاد يرقى إلى مستواها شرط نقدي ، وعندها تنتصر التجربة بكل رعوتها وعنفها ، وتنطلق النفس الجريئة من عقالها ، فتخل بالشرط وتسقط القيم ، وترتفع الصيحة ، ويزداد دويها صخباً وضجيجاً ، حتى تتحول المسألة إلى أحكام عامة يعرضها الشاعر على نحو ما فصله في الموازنة بين العبد والحر في قوله :

العبد ليس لحر صالح باخ لو أنه في ثياب الحر مولود
لاشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد

ومع ذلك فهو لا يريد أن يترك الصورة غائمة على هذا النحو ، بل يخفف من ضبابيتها للوصول إلى مزيد من الإقناع من خلال توصيف مسلك المهجو في بعض المواقف حين يبدو ذلك للمهجو :

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى لكى يقال عظيم القدر مقصود
كما يبدو الشاعر من نفس المنطق العدائي كارهاً من حياته ما أبقاه لرؤية كافور بالذات :

ما كنت أحسبني أحيا إلى الزمن يسى بي فيه كلب وهو محمود

فهو يتنكر لمهجوه تنكره لماضيه الذى أنفقه في مدحه عن غير استحقاق لما قاله فيه ، ولذا لا ينهى القصيدة حتى يسحب منه ما أعطاه إياه ، وينفى عنه ما ألصقه به من صفات الأحرار والكرام مما لا علاقة له به ، وكأنه سجل بذلك ضربين

متميزين من الصراع يرتبط أولهما بصراعه وتوزعه النفسى فى بلاد كافور بين مآدح وهجاء ، ثم فى انقسامه العام على نفسه بين الإفراط فى هجائياته بكافور وبينه فى مدائحه لسيف الدولة بصفة خاصة .

(٢)

وتظل فلسفة التعدد فى قصيدة المتنبى فى حاجة إلى مراجعة ، فهو لم يجعل الصور كلها خاصة بممدوحيه ، بل عدد الأبطال الذين أدار حولهم الحوار تقريراً وتصويراً ، وقد يحتاج الأمر إلى العودة من الماضى ، حتى قبل المتنبى يوم أن حرص الشعراء على صياغة المقدمة فى صدر القصيدة لعرض الصورة السلبية من حياتهم ، وأعتقد أن تلك السلبية ذاتها بدت فى حاجة - بدورها - إلى تفسير نفسى لدى أصحابها من الشعراء ذلك أن حديث الطلل أو تجربة الغزل التى غالباً ما يسحب منها الشاعر ساخطاً عليها ، أو مستسلماً للهجر والفشل ، لا يكاد يصور إلا واقعاً سلبياً فى حياته وربما وجد شيئاً من الضرورة النفسية يلج عليه ، ويدفعه دفعاً إلى عرض تلك المواقف فى مقدمات القصائد بصفة خاصة .

وعلى هذا ترد القصيدة موزعة - بالضرورة - بين السالب والموجب ، فإذا الشاعر المآدح يفضل أن يكون الموجب من نصيب ممدوحه فقط ، وأن يكون السالب من خصائص تجاربه هو ، ويكفيه أنه استطاع أن يدخل ذاته فى القصيدة طرفاً سواء تمكن من ذلك فى مقدمتها أو خاتمها ، ذلك أن السالب فى المقدمة قد يؤدى إلى إفراغ شحنة نفسية تقلق الشاعر ، وتكرر عليه صفو حياته فى الوقت الذى يرد فيه الموجب فى الموضوع خاصاً بممدوحه ليجد عنده ذاته أيضاً ، فيدخلها فى نسيج المدحة ، حين يفتخر بنفسه ، أو فنه أمام ممدوحه من حين إلى آخر .

ويمتد سائب المقدمات ليشمل - تقريباً - كل أنواعها ، فمشهد الطلل لا ينفصل عن كونه تجسيداً للإحساس بالضياح ، والغربة ، والانفصال الزمنى عن ماضٍ امتلاً حياة وفاض عمراناً ، إلى واقع ينتشر فيه العدم ويشيع فيه الخراب والدمار ، وينذر بالفناء ، فمقارنة الماضى بالحاضر فى المقدمات على هذا النحو تختلف فى جوهرها عن حاضر الموضوع الذى يعالجه الشاعر حين يستريح من عناء الرحيل ويستقر فى ديار ممدوحه ، وعندها يصبح حديثه عن الرحلة مجرد تصوير لها كمرحلة وسط تعد خلاصاً من هذا السالب النفسى إلى الموجب ، وهذه البؤرة التى يلقى عندها القطبان

المتصارعان في لحظة التخلص النفسى من الأزمة ، أو هى إيدان بالانفتاح على العالم المتسع أمام عينى الشاعر وراحلته .

وتكاد فكرة الاغتراب تطرح نفسها ، فتسود وتنتشر من خلال كل الأنماط «المطلعية» فى قصيدة المدح القديمة ، وهو اغتراب يوازيه على المستوى النفسى تخلص صاحبه من فقدان ذاته ، إلى العثور عليها فى بلاط ممدوحه ، ورغبته فى الاستمرار فى وجوده ما استمرت الحياة بهما معاً ، وهنا تكون نقطة الالتقاء بين الموضوعات مما يحدث فى مزاجية الفخر بالمدح ، أو فى الخواتيم الدعائية التى قد تشمل المادح بشكل ضمنى حيناً ، وصريح فى معظم الأحيان ، وهو ما اصطنعه المتنبى بشكل واضح فى قافيته فى سيف الدولة .

وفى مقدمات الغزل أيضاً يتردد نفس الموقف السلبي وأشباهه ، فغالباً ما يصور النموذج النسبى مشهد الانسحاب من الغزل بعد تلك الفجوة التى يستحدث فيها الشاعر من حوار الماضى ماينتهى إلى الهجر والحرمان والقطيعة التى تعد صورة من حرمانه هو شخصياً ، وتظل مبرراً قوياً من مبررات إحساسه بالضياح ، وضرورة الرحيل من منطقة الكآبة النفسية التى تسيطر عليه ، وتتحكم فيه ، فلا تتركه إلا من خلال حركته عبر أهوال الصحراء .

وكذلك مقدمات الظعن إذ أنها - فى جوهرها - لا تتجاوز نفس المنطق النفسى الكئيب ، فهى صورة من صور الانسحاب من الحياة إلى أعماق مجهولة ، يخشى فيها الشاعر على صاحبته أهوال الطريق ، ولذا يبدو محكوماً فيها بقانون «الفراق» أو «البين» الذى ينتحب بسببه ويطول بكاؤه وحزنه ، وتشتد أمامه كآبته .

وفى حديث الشيب يعيش الشاعر فى نفس الدائرة بدليل صور الذكريات التى ترد الشاعر إلى ماضى شبابه ، وهو ماض لا يتجاوز كثيراً ذكريات الطلل ولكنه يرد بشكل آخر مختلف ، فهى عودة الماضى ، واختراق لحاجز الزمن أملاً فى استعادة الذكرى الوهمية التى سرعان مايتأكد له أنها سراب يسهل اختفاؤه إلى نهاية أمام واقعية الشيب الذى يسحب معه ذبول الهزيمة والانكسار إلى الشاعر ، فلا يستطيع من خلاله إلا أن يعترف بانهازميته ، وأن يسلم له القياد ، وأن يظل معلقاً بين الموت والحياة حتى ينجده ممدوحه حين يخلصه من هول الكارثة ، ويهديه إلى شاطئ الأمان الذى يرفض فيه أن يعطى ممدوحه شيئاً ، بل يأخذ منه الكثير .

فالشاعر لا يعطى ممدوحه أياً من صور ضعفه أو هزاله ، بل يلتقى له حكمة الشيب وخبرته وتجاربه ، وهو يزاوج بينها دائماً وبين «فتوة» الشباب وحيويته ، وهى

فتوة تحتوى كثيراً من مصادر الحياة التى لا يقف عندها إلا حامداً له فضله معترفاً بجميله ، وشاكراً له صنيعه الذى خلصه من غموض الشيب وكآبته ، مضيفاً إلى ذلك فخره بنفسه وفنه ومكانته على نحو ما أصله المتنبى فى الممدحة العربية .

ومع حديث الزمن أو شكوى الدهر، يبدو الانسحاب على أشده لدى الشاعر ، خاصة حين ينحو بحديثه ملحنى الشكوى ، تلك التى ربما طال به أمدها ، فلم يجد رداً أو إجابة إلا بعد طول حوار وعناء ، إلى أن يصل إلى ديار ممدوحه ويتم اللقاء ، عندئذ فقط يبدأ موجب القضية فى الظهور وتسيد الموقف ، فينتهى الماضى إلى الحاضر ، وينتصر الواقع لصالح الشاعر والممدوح معاً .

والى هذا الحد تبرز المتناقضات وصور الصراع فى قصيدة المدح لتربط بينها فى الوقت الذى مازالت فيه تجمع الموجب بجوار السالب ، وبينهما حديث الرحيل الذى قد يتحول إلى عامل ربط ، أو ضابط دقيق يحمى الشاعر من الاستسلام للموقف الحزين الذى قد يحطمه فى المقدمة ، فقبل ذلك الضابط تتقدم فكرة الفقد ، أو الحرمان ، فى أى صورة من صورها ، وتتعدد بتعدد أنماط المقدمات ، وتتأخر بعد ذلك فكرة الوجود أو التعويض ، التى يتهيا فيها الشاعر لتلقى العطاء من ممدوحه ، وعنده - فقط - ينتهى الخط الدرامى الذى بدأ منذ مقدمة القصيدة .

ذلك أن لحظة وصول الشاعر إلى ديار الممدوح تعد بالنسبة له - أى الشاعر - بمثابة لحظة التنوير التى تبشر بانفراج الأزمة تماماً ، وعندها يكون العطاء متبادلاً بين الشاعر وممدوحه ، فهذا ينشد ويعطى من فنه ، والآخر يتلقى ويعطى من ماله وخيرات بلاطه ، ويصبح الأخذ والعطاء - بهذا الشكل - صورة حية من صور الحياة ، فهناك فن خالد يسجل للممدوح ذكراه ، ويضمن له بقاد مطلقاً بعد فناء حياته ، الأمر الذى دفع بعض الشعراء إلى الإكثار من الفخر بفنهم الشعرى ، لامن قبيل التطاول أو المن على الممدوحين ، بقدر ما بدا الموقف لديهم رهناً بنوع من الإحساس بالإلتقاء ، بين الشاعر والممدوح ، بعيداً عن ذلك العالم الأسطورى الذى تشيع فيه البطولات الخارقة التى يرصدها الشاعر فى شخص ممدوحه على نحو ما صنع أبو الطيب مع سيف الدولة بصفة خاصة .

وأمام الواقع الحقيقى تلتقى الرؤى المتعددة ، وتتشابه المواقف ، وأمامه أيضاً يطرح الشاعر إحساسه بتلك القسمة العادلة التى يصطنعها بينه وبين ممدوحه ، ذلك أن الفناء الذى يتهده فى البداية ، يعقبه وجود حياة ، فكذلك يكون انسحاب الشاعر - إلا قليلاً - فى موضوع القصيدة ، ليكون الوجود والعدم من نصيب الاثنين على

السواء، فكلاهما بعض الأنام إذا استعرضنا تعبير أبي الطيب في ميمته في الحمى .
صحيح أن حالة الفقد قد تبرز بصورة واضحة في عرض موقف الشاعر
وتجاريه ، ولكنها تتحول إلى الممدوح ، وتنتقل العدوى السالبة إليه ، بالضبط كما
تنتقل عدوى الموجب إلى الشاعر من بلاط ممدوحه .

ومع صراعات الفناء والبقاء ، والإحساس بالغربة والضياح لدى الشاعر في
رحلته إلى ممدوحه تتعقد الصورة قبل لحظة التنوير ، أو الوصول ، وتتضمن
الصعوبات ، وتلتقي في طريق واحد يؤدي إلى تركيز العقدة ، والاتجاه بها إلى عالم
من الغموض ، يتعلق بجوف الصحراء ، فلايكاد يتكشف إلا من خلال الرؤية الضبابية
التي تبدو محكمة بمخاريف الشاعر ومعاناته من هول ما يرى من ظلام ، أو ما يقابله
من وحش الصحراء ، وحيوانها ، وقد يفرد لها لوحة فنية تتعدد جزئياتها كما صنع
المتنبى ، أو يصور ما يعانيه أحياناً من تأثير أشعة الشمس المحرقة التي لا يصورها إلا
في وقت اشتداد الهاجرة ، تناغماً مع طبيعة المعاناة ، وقسوة التجربة ، وعنف
الحركة ، فالشاعر يسير في رحلته مؤتمساً برفيقه ، أو بذلك الضوء المشرق من ديار
ممدوحه ، مستعيناً بهما على تجاوز تلك المخاوف والأهوال ، ومحاولاً أن يترك لهما
قسماً مما ينتابه من الوحشة والقلق ، وما يصحبهما من الحذر والتقرب ، وكلها عواطف
تلتقي وتتعدد في نفس الشاعر ، وفي مشهد الرحيل ، ليتعدد الموقف ، وليظل في حاجة
ملحة إلى حل تبدو فيه ومضة أمل ، أو إشراقة نور قد يتلمس بصيصها وهو على البعد
من خلال انبلاق ممدوحه ، أو هبوب رياح المسك من ناحية دياره على حد تصوير
المتنبى في القافية .

إلى هذا الحد تتعدد مشاعر الشاعر المادح إلى أن يصل إلى ديار ممدوحه ،
وإلى هذه الدرجة يظهر عنده ذلك الحشد المتكرر من العواطف والانفعالات التي تلتقي
في نفسه ، ليرسم من خلالها جميعاً ذلك الخط الدرامي الذي يبدو بتهيئته خشبة
مسرحه من خلال صور بالية قديمة ، عفا عليها الزمن ، وفيه ينتقل إلى الحاضر الذي
يستمتع ببطلته ، وصولاً إلى العقدة إلى أن تمهد لانفراج أزمته ، حين تلتقي مع
بطولته المزعومة بطولة أخرى يجسدها في شخص ممدوحه ، حين يأخذ منه عطاءه
ويعطيه فنه ، لينتظرا معاً تصفيق نقاد العصر ، لأن للمادح دوراً مؤثراً في الفن
وللممدوح فضل تقبل هذا الفن ، وإجازته عليه ، وتشجيعه إياه عن فهم ووعي وقناعة ،
وأخيراً يسدل الستار على القصيدة ليفتح مرة أخرى أمام بيئات النقد المختلفة حيث
تتعدد فيها أنماط الجمهور تبعاً لطبيعة الثقافة التي يصدر عنها .

وبهذا كله يبقى للمتنبى مكانته من الفحولة الفنية فى قافيته وداليتة على السواء ، وكأنه يزواج فيهما معاً بين براعته التراثية فى استحياء القديم وإعادة معالجته وإخراجه ، وفى عرض الجديد من صوره الابتكارية التى تخلق فى بعضها عن شروط النقد وضوابطه ، وبدا أكثر استجابة لواقعه النفسى من أى صوت آخر قد يتناهى إلى مسامعه ، ومن ثم عبر عن عمق صراعاته النفسية من خلال تباعد موقفه : موقفه من سيف الدولة الأمير العربى ، ومن كافور الإخشيدي العبد الأسود ، وهو الصراع الذى بلورته رؤيته موزعة بين الهجائية الدالية ، وبين قافيته التى أوقفها على مدح سيف الدولة من ناحية وبين فخره بنفسه بين أبياتها من ناحية أخرى .

الفصل الثانى
انعكاسات الصراع الحربى فى العصر

- (١) من تخصيص النموذج الحربى
(بائية أبى تمام)
(٢) إلى تعميم الصورة (قافية أبى الطيب)

(١) تخصيص النموذج الحربي قراءة في بائية أبي تمام

قيل أن أبا تمام عالم الكثرة مانهل من فروع الثقافة التي أخذ نفسه بها ، وكان من أبرزها الثقافة التاريخية بأبعادها المختلفة ، من مصادر العصر الجاهلي والإسلامي وما بعدهما ، وقد ظهر حرصه على المزج الدقيق بين ثقافته الفنية الراقية ، وبين حسه التاريخي في قصيدة له مشهورة ذاع صيتها ، وكثر حولها الحوار والجدل ، وتناولها الدرس الأدبي شرحاً ، وتشريحاً وتحليلاً وتقويماً ، وبقي منها تبين هذا الجانب الخاص الذي يمكن أن نفيده من هذا الشعر ، مما يرد إلى المدحة العربية شيئاً من اعتبارها ، حيث يبدو الشعر قادراً على مسابقة الواقع التاريخي وتوثيقه ، خاصة فيما يعرضه من أثر الصراع الحربي بين المعسكرين الإسلامي والرومي في تلك الفترة .

ولم يغفل التاريخ هنا الواقعة التي صورها أبو تمام في مدحته ، ولكنه - أي الشاعر - أضاف من خلالها إلى التاريخ رؤيته الخاصة ، حيث نظر من خلالها إلى أبعاد تلك الواقعة ، فكانت له نتائج التي صاغها في كثير من الحكم التي انتشرت فيها ، وكان لقصيدته دورها في تأكيد الصراع التاريخي الذي يحكي ما حدث من إغارة الروم بقيادة إمبراطورهم «تيوفيل» على بلدة تدعى «زبطرة» ، عاش فيها المسلمون في عهد الخليفة المعتصم ، فحاول الجيش «البيزنطي» قهر أهلها حين ساقهم إلى «القسطنطينية» ، ثم أحرق المدينة كلها ، وبلغ هذا الخبر الخليفة العباسي في جملته ، وجاءته بعض تفاصيله تحمل نبأ المرأة العربية التي أهانها الغزاة وعذبوها حتى صاحت وهي في طريقها إلى الأسر «وامعتصماه» ، فما إن بلغته استغاثتها حتى لبى نداءها ، فجمع جنده ، ومضى إلى عمورية ، بعد أن نبه قواده أنها أمتع بلاد الروم ، وأنها لم تعرض لها أحد منذ كان الإسلام ، وهي أشرف عند الروم من القسطنطينية .

وعلى هذا كانت حوادث زبطرة ، وكان صوت المرأة العربية دافعاً لفتح «عمورية» على يد الخليفة العربي ، وكانت تفاصيل تلك الأحداث داعية للشاعر العربي لكي يرتفع صوته ، مستعيناً بثقافته التاريخية ، ومضيفاً رؤيته الخاصة على ماضوره حين أنشد المعتصم بالله كاشفاً عن طبائع تلك الصراعات ، وراصداً نتائجها ، ومسجلاً موقفه منها :

- (١) السيف أصدق أنباء من الكتب
- (٢) يعض الصفائح لاسود الصفائح في
- (٣) والعلم في شهب الأرماع لامعة
- (٤) أين الرواية ؟ بل أين النجوم وما
- (٥) تخرصا وأحاديثا ملفقة
- (٦) عجائبا زعموا الأيام مجفلة
- (٧) وعرفوا الناس من دقياء مظلمة
- (٨) وصيروا الأبرج العليا مرتبة
- (٩) يفضون بالأمر عنها وهي خاللة
- (١٠) لو يئت قط أمرا قبل موقعه
- (١١) فتح الفتح تعالى أن يحيط به
- (١٢) فتح تفتح أبواب السماء له
- (١٣) يابوم وقمعة عمورية انصرفت
- (١٤) أقيت جد بني الإسلام في صعد
- (١٥) أم لهم لو رجوا أن تفعدى جعلوا
- (١٦) وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها
- (١٧) من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد
- (١٨) بكر لما افرعتها كف حادثة
- (١٩) حتى إذا مخض الله السنين لها
- في حده الحد بين الجدد واللعب
- معاونهن جلاء الشك والريب
- بين الخمسين لا في السبعة الشهب
- صاغوه من زخرف فيها ومن كذب ؟
- ليست ينفع إذا عذت ولا غرب
- عنهن في صفر الأصفار أو رجب
- إذا بدأ الكوكب الغربي ذو الذنب
- ما كان منقلباً أو غير منقلب
- مصادار في فلک منها وفي قطب
- لم يخف ساحل بالأوثان والصلب
- نظم من الشعر أو نشر من الخطب
- وبرز الأرض في أبوابها القشب
- عنك ألمني حقلًا معسولة الحلب
- والشركين ودار الشرك في صلب
- لسداءها كل أم برة وأب
- كسرى وصدت صدوداً عن أبي كرب
- شابت نواصي الليالي وهي لم تشب
- ولا ترق إلى بها ممة الثوب
- مخض البغلية كانت زبدة الحقب

(٥) التخرص : الكذب والاختلاق . النبع : شجر صلب منه القسي والسهام . الغرب : نبات رخو ينبت على الأنهار .

(٩) الفلك : مدار النجوم . القطب محور تدور عليه النجوم .

(١٣) الحقل : ج حافل وهي الناقة التي امتلا ضرعها . الحلب : الحلبة من اللبن . معسولة حلوة .

(١٤) الصبيب : الانحدار .

(١٦) البرزة : الحسنه الوجه . كسرى : ملك فارس . أبو كرب : من ملوك اليمن التابعه .

منها وكان اسمها فرجة الكرب
 إذ غودرت وحشة الساحات والرحب
 كان الخراب لها أعدي من الجرب
 قانى الدواب من آنى دم سرب
 لاستة الدين والإسلام مختضب
 للنار يوماً ذليل الصخر والغشب
 يشله مطها صبح من اللهب
 عن لونها أو كأن الشمس لم تغب
 وظلمة من دخان فى ضحى شجب
 والشمس واجبة من ذا ولم تجب
 عن يوم هجاء منها طاهر جنب
 بان بأهل ولم تغرب على عزب
 غيلان أبهى ربا من ريعها الخرب
 ألهى إلى ناظرى من خدّها الترب
 عن كل حسن بدأ أو منظر عجب
 جاءت بشافته عن سوء منقلب
 له المنية بين السمير والقضب
 لله مرتقب فى الله مرتغب
 يوماً ولا حجب عن روح مختجب

(٢٠) أتتهم الكربة السوداء مادرة
 (٢١) جرى لها الفأل نحسا يوم أنقرة
 (٢٢) لما رأت أختا بالأمس قد غربت
 (٢٣) كم بين حيطانها من فارس بطل
 (٢٤) بسنة السيف واخطى من دمه
 (٢٥) لقد تركت أمير المؤمنين بها
 (٢٦) غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
 (٢٧) حتى كأن جلايب الدجى رعبت
 (٢٨) ضوء من النار والظلماء عاكفة
 (٢٩) فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت
 (٣٠) تصرح الدهر تصریح الغمام لها
 (٣١) لم تطلع الشمس منهم يوم ذاك على
 (٣٢) ماربعة مئة معمورا يطيف به
 (٣٣) ولا الحدود وقد أدمين من خجل
 (٣٤) مماجة غيت منا العيون بها
 (٣٥) وحسن منقلب تبدو عواقبه
 (٣٦) لم يعلم الكفر كم أعصر كمنت
 (٣٧) تدبير معتصم بالله منتقم
 (٣٨) ومطعم النصر لم تكهم أسنته

(٢٠) سائرة : متعيرة .

(٢٣) قانى النواذب : حمر خفافئه . الأنى : الشديد الحرارة . سرب : سائل .

(٢٦) يشله : يطرده . (٢٩) وجبت الشمس : غربت .

(٣١) تصرح الدهر : تكشف .

(٣٢) غيلان : نو الرمة الشاعر الاموى المشهورة . الخد الترب : المعفر فى التراب . القضب : السيوف .

(٣٨) كهت أسنته : كلت . مطعم النصر : أى أن الله يطعمه النصر .

- (٣٩) لم يَفْزُ قوماً ولم ينهضْ إلى بلدٍ
(٤٠) لو لم يَقْدُ جَحْفَلاً يوم الوغى لَعْدَا
(٤١) رَمَى بك الله بُرْجِيهَا فهدمَهَا
(٤٢) من بعد ما أَشْبَوْهَا والقيّن بها
(٤٣) وقال ذو أمرهم : لامرئٍ صدرَ
(٤٤) أماناً ملبتهم فنجحَ هاجِسُهَا
(٤٥) إن الحمامَيْن من بيضٍ ومن سُمُرٍ
(٤٦) لَبِيتَ مروتاً زبطراً هَرَقْتَ لَهُ
(٤٧) عداك حرَّ الثغورِ الْمُستَعْصَمَةِ عن
(٤٨) أَجْبَتَهُ معلناً بالسيفِ مُتَصَلِّئاً
(٤٩) حتى تركتَ عمودَ الشُّركِ مُتَقَعِّراً
(٥٠) لما رأى الحربَ رأى العينَ «توفلس»
(٥١) غدا يصرفُ بالأموالِ جريتها
(٥٢) هيهات زُعزعت الأرضُ الوقورَ به
(٥٣) لم ينطق الذهبُ المُرْبَى لكفرته
(٥٤) إن الأسودَ أسودَ الغابِ هَمَّتْهَا
(٥٥) وَلَى وَقَدْ أَلْجَمَ الْخَطِيئُ مَنْطِقَهُ
- إلا تقسده جَيْشٌ من الرُّعْبِ
من نفسه وَخِداً في جَحْفَلٍ لَجِبِ
ولو رمَى بكَ غَيْرُ الله لم تُصِبِ
والله مَفْصَاحُ بابِ المَعْقِلِ الْأَشْبِ
للسارحين وليس الورْدُ من كَسَبِ
طَبَى السِّيفِ وَأَطْرَافُ القَنَا السُّلْبِ
دلوا الحِياتَيْنِ من ماءٍ ومن عُشْبِ
كأسَ الكَرَى وَرَضَابَ الخُرْدِ العُربِ
برد الثغورِ وعن سَلَسَالِهَا الحَصْبِ
ولو أَجْبَتَ بِغَيْرِ السِّيفِ لَمْ تُجِبِ
ولم تَعْرِجْ على الأوتادِ والطُّنْبِ
والحربُ مُشْتَقَّةُ المَنَى مِنَ الحَرْبِ
فَعَزَّه البحرُ ذو التِّيارِ والحَدَبِ
عن غزوِ محنتِها لا غزوِ مكسبِ
على الحصى وبه فسقرَ إلى الذهبِ
يوم الكَرِهَةِ في المَسْلُوبِ لا السُّلْبِ
بِسَكْنَةٍ تَحْتَهَا الأحشاءُ في صُخْبِ

- (٤٢) أَشْبَوْهَا : حصنوها . المَعْقِلِ الْأَشْبِ : الحصن المنيع .
(٤٣) ذو أمرهم : قائدهم . الحمام : الموت . (٤٥) البِيضُ : السيف . السمر : الرماح .
(٤٦) زبطراً : نسبة إلى «زبطرة» وهي البلد التي فتحها الروم فلما أرادوا سبي المرأة العربية فيها
نالت «وامعتصماه» . الرضاب : الرقيق .
(٤٧) عداك : صديقك . الثغور : فيها ثغرة هنا ، فالمعنى الأول : البلاد المتاخمة للعدو والمعنى الثاني
: أسنان الحصان . سلسالها : ريقها . الحصب : العذاب .
(٥٠) توفلس : ملك الروم . الحرب بالفتح : سلب الأموال .
(٥١) البحر : هنا الجيش العظيم . ذو الحذب : ذو الموج المتلاطم .
(٥٤) المَسْلُوبُ : أصحاب الأموال التي سلبت .
(٥٥) أَلْجَمَ الْخَطِيئُ مَنْطِقَهُ : أسكته السيف .

بحسب أنجى مطاياهم من الهرب
 من خفة الخوف لا من خفة الطرب
 أوسعت جاحمها من كثرة الخطب
 جلودهم قبل نضج الثين والعنب
 وتحت عارضها من عارض شنب
 طابت ولو ضخمت بالمسك لم تطب
 حتى الرضى من رداهم ميت الغضب
 تجشوا الكمأة به صغراً على الركب
 إلى الخدرة العذراء من مسبب
 تهتز من غضب تهتز في كذب
 أحق بالبيض أبداناً من الحجب
 جرثومة الدين والإسلام والحسب
 تنال إلا على جسر من التعب
 موصولة أو ذمام غير منقضب :
 وبين أيام بدر أقرب النسب
 صفر الوجوه وجلت وجه العرب

(٥٦) أحذى قرايينه يوم الردى ومضى
 (٥٧) موكلاً بيفاع الأرض يشرفه
 (٥٨) إن يقد من حرها عنو الظلم فقد
 (٥٩) تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجت
 (٦٠) كم نيل منها من منى قمر
 (٦١) يارب حواء لما احتت دابرهم
 (٦٢) ومعضب رجعت بيض السيوف به
 (٦٢) والحرب قائمة في مازق الحج
 (٦٤) كم كان في قطع أسباب الرقاب بها
 (٦٥) كم أحرزت غضب الهندي مصلته
 (٦٦) بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت
 (٦٧) خليفة الله جازى الله سعيك عن
 (٦٨) بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
 (٦٩) إن كان بين صروف الدهر من رحم
 (٧٠) فبين أيامك اللاني نصرت بها
 (٧١) أبقت بنى الأصفر المراض كاسمهم

(٥٦) أحذى : أعطى . قرايينه : أى المقربين له .

(٥٧) اليفاع : الأرض المرتفعة . يشرفه : يعلوه .

(٦٠) العرض : السحاب ، والمعنى الثانى ما يعرض من الأسنان (فيها تورية) . شنب : رقيق لطيف .

(٦١) الخدرة العذراء : يقصد بها عمورية على سبيل التشخيص .

(٦٢) الغضب : السيوف ، والغضب الثانية الفصون .

(٦٣) انتضيت : السيوف ، والغضب الثانية الفصون .

(٦٦) الذمام : الحرمة . منقضب : منقطع .

(٦٨) بنو الأصفر : الروم . المراض : الكثير المرض .

أحسن الشاعر أنه بصدد موقف مدحى من نمط جديد لم يتهياً لكثير من شعراء المدح ، كما أحسن نمطاً بارزاً من الصدق الانفعالى بالموقف لم يكن متوفراً لكل من نظم فى هذا الموضوع بنفس الدرجة ، وعلى هذا اختلف أسلوب المعالجة الفنية للقصيدة ، منذ استهلها أبو تمام بمقدمة ، جاءت «حكمة» تتناسب مع طبيعة الموقف ، وتتسق مع ما اطمأن إليه أبو تمام نفسه من حقائق ، بعيداً عن الوهم أو التنجيم ، وعلى هذا استعان الشاعر فى مقدمة مدحته بما أكده الواقع من تكذيب المنجمين الذين أشاروا على المعتصم بأن يرجئ زحفه حتى موسم نضج العنب والتين فلم يستجب لنصائحهم ، وكان خروجه إلى «عمورية» فتحاً إسلامياً مبيهاً حاصر خلاله المدينة ، وقضى على أهلها ، فثار بذلك للكرامة العربية التى جرحت ممثلة فى إهانة المرأة المسلمة فى «زيطرة» .

وقد سيطر الانفعال على أبى تمام فى القصيدة منذ هذا المطلع ، ولذلك تجاوز به المستوى التقليدى للمدح ، فقد كرر فيه ما اقتنع به من فلسفة القوة ، وهو ما يشهد به التاريخ أيضاً ، فنحن هنا أمام موقف خاص ، ورؤية خاصة ، تستشهد بالتاريخ وتنطلق من الواقع ، دون أن تسلم للوهم ، أو تستسلم للخرافة ، وإذا كان لكل شاعر رؤيته الخاصة ، ولكل موقف ظروفه التى تفرض على الشاعر نمطاً فدياً معيناً ، فإن هذا يبرر فلسفة أبى تمام فى هذه المقدمة بالذات ، ويفصل بينها وبين مقدمة أخرى للمتنبى ، فلسف فيها رؤيته من منظور آخر رأى فيه من واقع تجاربه مع سيف الدولة:

الرأى قبل شجاعة الشجعان هو أول وهى المحل الثانى
فإذا همّا اجتماعاً لنفس مرة بلغت من العلياء كل مكان

ولم يقف شاعرنا عند حدود المفاضلة بين الرأى والقوة كما وقف المتنبى بعد ذلك ، ولكنه كان بصدد الفصل فى قضية أخرى تتعلق بالتنجيم ، وتغليب الوهم ، أو الخرافة - على القوة ، الأمر الذى أثبتت الغزوة فشله تماماً .

ولكى يطمئن الشاعر إلى صدق ما يصرغه فى المقدمة ، ولكى يضمن تأثيره فى المتلقى جعلها حكيمية عامة ، تتعلق بتسجيل حقائق تبدو ثابتة ، لا تقبل جدلاً ،

ولا تحتاج مناقشة من وجهة نظره ، فهي حقائق يقينية أبداهما في لهجة مطلقة ، استغلها في صياغة الحكم العامة التي غلب عليها منطق التعميم ، كما انتشر فيها التخصيص في كثير من الأحيان ، على نحو ما ظهر في معالجته لقضية التنجيم والمنجمين ، وموقفه العنيف ضد فلسفتهم وفكرهم الغامض بصفة محددة .

ومن مقدمة القصيدة إلى موضوعها بدأ أبو تمام يتغنى تغنياً بذلك الفتح الذي بالغ - فدياً - في تصويره ، وقد جاء ذلك الفتح نتيجة إيجابية لفلسفة القوة التي آمن بها الشاعر ، فهو فتح أسعد الشاعر والمسلمين جميعاً ، كما سعدت به السماء والأرض والدين والدنيا ، وكان من حق أبي تمام في هذا الموقف الانفعالي أن تحكمه تلك المبالغة ، وأن ينتشر في صوره طابع التعميم والإطلاق وهو ما سيطر على زمام كثير منها ، وكان اعتماده في تلك الصورة على التشخيص عاملاً مساعداً على إبراز الطبيعة ، والدين ، والتاريخ ، والتقاليد ، والمجتمع ، واختار منها في كل صورة ما يتناسب مع الطبيعة النوعية للموقف ، ومحاولاً من خلال الإيهام والإيحاء أن يثير الدهشة والإعجاب بواسطة عرض الصورة ، الأمر الذي يبدو - مثلاً - في تعديل نواميس الطبيعة من وجهة نظره ، وخاصة في تصويره تفتح أبواب السماء ، أو تزين الأرض ، ونظائرها من صوره الفنية الكثيرة التي انتشرت في كل أبيات القصيدة تقريباً .

ومن الطبيعي أن يسيطر التاريخ في هذا الجزء من القصيدة بالذات ، فهو يفيد فيها من تلك الإحياء التاريخية التي يشير فيها إلى كسرى ، وأبي كرب ، والإسكندر ، ثم تلك اللوحات التي التقطها من التاريخ الأدبي في مشهد ريع «مئة» وطواف «ذى الرمة» به ، ثم ذلك الحس الأسطوري العام الذي أخذ به العرب في منطقة التشاؤم والتفاؤل ، أو السعد والنحس . وقد وظف الشاعر هذا الفتح من خلال هذا المستوى التصويري في خدمة قضية المدح ، وكأنه راح يسترجع التاريخ الأدبي ، فلم ير غضاضة في تصوير عظمة عدو مدوحه ، كما صور عظمة الممدوح نفسه ، الأمر الذي انتشر عند العرب منذ الجاهلية في فن «المنصفة» ، وإن كان أبو تمام قد طور الصورة حين أدخل عمورية طرفاً فيها ، فصور حصانتها ، وعرض قدرتها على مقاومة الزمن ، وصلابتها التاريخية في مقاومة كثير من القادة الذين عرفت لهم مكانتهم في التاريخ السياسي والحربي ، فكان للمشهد كله في خدمة مدح المعتصم الذي استطاع فتحها ، وتجاوز بذلك من قهرتهم المدينة في الماضي البعيد ، بل بدا قادراً على الانتصار على الدهر الذي انسحب أمام صلابتها أيضاً ، ثم عاد فصنع بها ما صنعه حين حولها إلى قفر خرب على أيدي المعتصم ، وكأنه يذكرنا بموقف الفارس

العربي حين يأتي على خصمه بطعنة واحدة ، بعد أن يبرز معالم بطولته وشجاعته ، فإذا هو يهزمه حين تجود له يدها بعاجل طعنة على حد تصوير عنترة بن شداد في معلقته .

وقد جعل الشاعر من صورة «عمورية» لوحة فنية كبرى ، بما لها من وضع خاص في وجدان أبنائها ، ومكانة متميزة في كيانهم ، مما ساعدها على ذلك الصمود ، ومقاومة الفاتحين في عصور التاريخ المختلفة ، ومن المنظور الحسي وقف عند تصوير حصونها ، وقلاعها ، وأسوارها ، معتمداً في هذا كله على الصور التشخيصية التي تميز بها شعره عامة ، وهذه القصيدة بصفة خاصة .

وبين ماضى عمورية وحاضرها وزع أبو تمام الصور توزيعاً منطقياً ، عرض من خلاله مشاهد الخراب والدمار ، وركز على تصوير دوافع ممدوحه إلى هذا كله ، من خلال بيان حقيقة معركة الكفر مع الإيمان ، وكان الطابع العام لصوره قائماً على المنطق أو تحويل أقيسته - أي المنطق - إلى أقسية فنية ، تحتاج إلى الكد الذهني ، للوقوف على مراده منها ، وكشف أبعادها ودلالاتها .

وأشد ماظهر انفعال أبى تمام وصدق في تصوير إحساسه الخاص في هذا الموقف برمته ، ثم ذلك المشهد الخاص بالتغنى بخراب عمورية بعد المشاهد التي رسمها لفتحها ، ويطولات ممدوحه فيها ، وكأن الشاعر هنا يعجب بكل شئ قبيح باعتباره رمزاً للثأر المسلمين من أهلها ، وكشفاً عن جوهر صراعاتهم معها .

ويشتد إعجاب الشاعر بمشاهد الخراب والدمار ، فيلتبس لبيان موقفه شيئاً من صور التراث ، فيجد ديار «مئة» العامرة وموقف «ذى الرمة» منها خير معين على تلك الصورة وخير معادل لموقفه ، مع بيان مافى موقف «ذى الرمة» من صاحبتة من لهفة وشوق ، حين يدور حول ديارها ، ومافى الموقف النفسى لأبى تمام هنا بما يشف عنه من سعادة وفرحة بطبيعة المشهد ، إذ تسيطر روح التشفى ورغبته في الانتقام من أعداء دينه ودولته .

ومن حوار حول عمورية يعود أبو تمام إلى الخليفة المعتصم ، فيركز عدسته على تصوير موقفه الدينى ، ويرسم أكثر من لوحة لشجاعته ، وبطولته ، يعتمد فيها - بالطبع - على الإفراط في الصورة ، والإغراق في المبالغة ، ويحرص على بيان التأييد الإلهى في حروبه وانتصاراته ، تأكيداً لحسن النوايا ، وإخلاص الخليفة في خروجه لهذا القتال ، أو غيره ، محتسباً لا مكتسباً .

ولاشك أن لهذا المقطع أهميته في توصيف القصيدة كلها ، وإدراجها ضمن فن

المدح حين يتعلق بالصراع الحربي ، إذ لم يكن حديث المقدمة وماتلاه من تصوير قيمة الفتح ومكانته ، وما أعقبه به الشاعر من تصوير ماحدث لعمورية ، أو موقعها التاريخي ، أو سعادته بخربائها ، لم يكن هذا كله إلا وسيلة ناجحة للوصول إلى هدف الشاعر من القصيدة ، أعنى المدح ، ولكنها تعد أنجح وسائل الشعراء في هذا الاتجاه ، لأنها حملت - كما رأينا - دقات شعرية وطاقات انفعالية صادقة ، برز فيها موقف الشاعر ، وتكشفت رؤيته للخاصة للحدث ، وقد أضفى من ذاته عليه بما هياه له من حس ذاتي خالص ، وانفعال صادق .

(٢)

وفي الجزء الخاص بمدح المعتصم ، لم يتوان أبو تمام عن تصويره بطلاً عملاقاً يذكرنا بأبطال السيرة التاريخية ، أو الملحمة ، وإن كان لا يخفى حرصه الدائب على إضفاء الصفات الدينية عليه ، خاصة حين جسد فيه كل آمال الأمة الإسلامية ، حتى جعلها رمزاً لها ، وهو رمز تسنده الإرادة الإلهية التي أخلص لها ، وخرج مقاتلاً في سبيل عقيدته ونصرة أمته ، دون أن يبغي من ذلك الخروج غرضاً دنيوياً .

واستكمالاً لفكرة الأضداد أو الجمع بين المتناقضات - وهي تعكس منطق الصراع - في فن أبي تمام ، نجده يعرض كل جوانب الموضوع بما فيها من ملامح إيجابية وسلبية ، فكانت السلبية البارزة في جانب الممدوح بمثابة إضاءة تزيد من إشراق الدور البطولي للمعتصم قائداً ، ذلك أن أمر عدوه قد انتهى إلى ما انتهى إليه من مشاهد الخراب والدمار والموت ، وكل ذلك حقق للممدوح ولقومه نصراً عزيزاً ، تحولت من خلاله أدوات للموت إلى وسائل حياة تمتتها الأمة الإسلامية كثيراً ، وفي عرضه وسائل الحياة تمتتها الأمة الإسلامية كثيراً ، وفي عرضه وسائل الحياة هذه لم يزل أبو تمام يضرب بخياله في أعماق البادية العربية ، حين يتخذ أدواته التصويرية من الدلو ، والماء ، والعشب ، والسيوف ، والرماح وغيرها من ألفاظ المعجم القديم .

ورغبة منه في تصوير كل أبعاد الموقف ، عاد أبو تمام فجمع دوافع المعتصم إلى الخروج ، بعد أن أبرز منها الجانب الديني مراراً ، فصور ذلك الجانب الأخلاقي أو الذاتي الذي ارتسمت أبعاده في نفس الممدوح ، بما اشتملت عليه شخصيته من مروءة ونجدة ونخوة عربية أصيلة تأبى أن تفرط في كرامتها ، فكان تسجيله لدوى ذلك الصوت «الزيطرى» الذي صدر عن المرأة العربية ، فكان داعية المعتصم إلى هذا الفتح

، والإصرار على تلك المعارك ويزداد حرص الشاعر حين يكرر دائماً الطابع الدينى لهذا الفتح وبه قضى المعتصم على عمود الشرك وأنهى أمره إلى الأبد على حد تصويره الانفعالى .

(٣)

وعلى طول القصيدة يستمر أبو تمام فى تكرار المواقف ، فهو يأبى إلا أن يقرن موقف للممدوح بموقف عدوه ، وهو مادفعه إلى التردد بين المشاهد ، والاستطراد فيها من كلا الطرفين ، ففى مقابل موجب الكرم والشجاعة فى شخص المعتصم بالله ، يصير على عرض سالب الصفتين لدى قادة الروم من أعدائه خاصة «توفيل» ومن تفاصيل صورة المنتصر يصير على إبراز موقف المنهزم ، وجبته ، ومحاولته الفرار ، واقتداء نفسه من كوارث الزمن التى حلت به على أيدي المعتصم ، ثم يؤكد ما يذهب إليه من ذلك القوام العددي الذى يصوره فى جيش العدو المنهزم ، ثم ماحل بجنده من قتل أدى إلى تناثر الجثث ، بل إلى نضجها من شدة نيران المعركة وهول أحداثها الجسام .

وعلى ما فى هذه الصورة من عنف ووحشية نجدها تتسق مع نفسية أبى تمام التى امتلأت ضيقاً وغيظاً من هؤلاء الكفار ، فإن لها أن تتشفى منهم ، وهو ما يبدو مبرراً لديه إذا ما تصورنا معه موقف المرأة العربية المسلمة ، وما صنعته معها الروم من وحشية وعنف جعلنا من واجب القائد المسلم أن ينتقم لها ولقومها .

ويستمر تأثير المنطق على الشاعر منذ راح يصور النتائج النهائية لهذا الموقف القتالى ، وذلك بعد أن عرض منها الجانب الحسى أو المادى ، حيث ركز على الجانب المعنوى الذى سعدت فيه نفوس المسلمين بما وقف فى صفوف الأعداء ، ليأتى بعد هذا إلى الختام التقليدى لقصيدة المدح العربية ، فيدعو للخليفة ، ويحمد له ما حققه للدين الإسلامى ، وتسيطر عليه آنذاك صورة تاريخية ، يرى فيها الصلة الحتمية بين غزوة بدر، الكبرى ، وبين هذا الفتح «المعتصمى» ، وهو ما أضافه فى الختام حين شغلته تلك الموازنة الطريفة بين مشهد وجوه الروم ، وقد سيطرت عليهم الذلة وانكسار الهزيمة ، فى مقابل مشهد وجوه المسلمين ، وما بدا عليها من البشر والرضا بنتائج ذلك الفتح وما كشف من عظمة صاحبه الذى أنجزه .

ومن الواضح فى القصيدة كلها - سواء فى صورتها الكلية أو صورتها الجزئية - حرص أبى تمام وقدرته على التعامل مع المادة التاريخية التى تزيد من توثيق مادته الفنية المتميزة إذ بدأ على قدر واضح من الذكاء فى اختيار المادة الإسلامية التى ترددت فى كثير من ألفاظه وجنابات صوره ، وهو يتدرج فيه بالمواقف التاريخية من الأكاسرة ، إلى الإسكندر ، إلى الأحداث الإسلامية التى اختار منها غزوة بدر ، ولا يخفى أيضاً ما صنعه الشاعر من مزاجية سعيدة وهادئة بين التراث الأدبى الذى استلهمه وعاش فى ظلاله ؛ وبين إحساسه الخاص وموقفه الانفعالى الناطق باسم الأنا ، وكأنه يبرز أمامنا قادراً على التوفيق بين ذاته وموضوعه وتراثه فى أن واحد ، ثم يظل له بعد هذا كله ابتكاره الخاص فيما لجأ إليه من مبالغة ساد من خلالها طابع الإطلاق ، والتعميم ، والغلو الملحمى ، والجمع بين المتناقضات ، وكما كثر لديه التشخيص الذى فرضته على الشاعر النزعة الوصفية فى تصوير أبعاد الموقعة من ناحية ، ومذهبه الفنى الذى عرف به من ناحية أخرى .

ويظل لأبى تمام ما عرف به فنه من صنعة بديعية أسرف فيها فى هذه القصيدة ، وبدأ الموقف مشجعاً له أن يبدع فيها بألوانها المختلفة من جناس وطباق وغيرها ، مما أدار حوله للنقاد كثيراً من الحوار ، ويكفى أن يعد أبو تمام زعيم المدرسة البديعية العباسية ، منذ حمل على عاتقه أعباءها بعد أستاذه مسلم بن الوليد ، ثم تظل لهذه القصيدة أهميتها فى تاريخ الأدب العربى فى إطار ذلك الحس التاريخى الذى سيطر على الشاعر فى إحدى فترات الصراع الحربى . فنهل من ثقافته وأبرز جوانبها ومصادرها من خلال فنه ، كما يظل لها دورها فى توثيق التاريخ من خلال تصوير عمورية أو غيرها من وقائع أخرى شهدتها التاريخ العربى الإسلامى ، ليظل هذا التوثيق فى أو التوظيف الجديد للمدحة العباسية قادراً على أن يسهم فى رد اعتبارها ، وأن يضيف إليها أبعاداً خاصة لم تتوافر لدى كثير من شعراء المدح ، كما تحتفظ بقيمتها الفنية فى تسجيل المسلك الفنى الذى ارتضاه الشاعر المثقف لنفسه من خلال الأبعاد الفكرية المختلفة التى استلهمها ، وأفاد منها ، وأعاد صياغتها فناً شعرياً عذباً جمع فيه بين الفكر والشعر ما جمعه بين الشعر والعلوم .

ويبدو أن أبا تمام قد التمس لقصيدته من التراث شكلاً بصوغها على أساسه ، ولاضير فى ذلك أو غرابة ، إذا وضعنا فى الاعتبار - وهذا ضرورى وطبيعى - حجم ثقافته بفروعها المختلفة ، لعل أكثر صورها اتساعاً إمامه الواسع بما سجله الشعراء فى دواوينهم من لدن العصر للجاهلى وحتى عصره ، ومن هنا بدت ثقافته الأدبية موسوعية عميقة إلى حد بعيد ، ولعله أفاد فيها من تلك البائبة التى نظمها ذو الرمة ،

والتقط بعضها مما ورد فيها من الألفاظ والصور والمعانى التى أعاد صياغتها ، وأحسن فى توزيع نسقها ، حتى غدت شديدة الالتصاق به ، وإن كان لا يخفى - أيضاً - صلتها بذلك التراث الذى ألمح إلى شئ منه فى إعجابه بفن ذى الرمة نفسه فى بيته المشهور حين صور شدة إعجابه بخراب المدينة ودمارها :

ماربع مية معموراً يطيف به غيلان أبهى ربا من ربها الحرب

بل لعل فى هذه الإشارة التاريخية لذلك المصدر الذى استغله أبو تمام فأجاد ، ومع أبيات ذى الرمة قد نتبين أوجه التشابه ، حيث يقول فى بانيته،

جاءت من البيض زعراً لا لباس لها إلا الدهاس وأم برة وأب^(١)

فقد اقتبس منها أبو تمام صورة الأم البرة والأب ، وقد أطلقها على أبناء المدينة فى قصيدته ، وعلى نفس النحو من الإفادة نجده ، وقد وضع فى الاعتبار قول ذى الرمة أيضاً ، وقد نقله أبو تمام إلى مشهد هرب قائد الروم ، يقول ذو الرمة :

حتى إذا دومت فى الأرض أدركه كبر ولو شاء نجى نفسه الهرب^(٢)

ليقول أبو تمام فى إطار نفس السياق :

أحلى قرابينه يوم الردى ومضى بحث أنجى مطايا من الهرب

والخليفة عند أبى تمام كان مطعم النصر ، كقائد للمعركة ، لايهمه منها الاكتساب ، بقدر مايهمه الاحتساب ، وكأنه نظر إلى الصياغة لدى ذى الرمة فى قوله قريباً من نفس النسق وإن اختلف الموضوع :

ومطعم الصيد هبال لبغيته ألقى أباه بذاك الكسب يكتسب^(٣)

ولعله فى تشخيصه الشهب التى أكثر منها ، قد لفت نظره تلك اللمة السريعة التى استوقفت ذا الرمة فى البيت :

ربلاً وأرطى نقت عنه ذوائبه كواكب الحر حتى ماتت الشهب^(٤)

وكذلك التشخيص الذى اعتمد عليه فى تصوير الزمن ليله ونهاره وظلامه مما رصده قول ذى الرمة :

(١) ديوان ذى الرمة ١٣٣ . زعرا : أى لاريش عليها . الدهاس : الرمل السهل .

(٢) يقصد أن الثور راجعه كبر فرجع إلى الكلاب . التدويم : فى السماء .

(٣) مطعم الصيد : يريد الصائد يرزق الصيد . هبال : محتال . أطلس اللون : يضرب إلى السواد .

(٤) غسلت : يعنى حُمِر الوحش . عمود الصبح : بياضه . التغليس : السواد من الليل .

ففلست وعمود الصبح منصدع عنها وسائر بالليل محتجب

وكذا مشهد الإحتجاب والاختضاب الذي حرص أبو تمام على تصويره ، ومن قبله صوره قول ذى الرمة :

إذا أخولد الدنيا بطنها والبيت فوقهما بالليل محتجب
سافت بطيئة العرنين مارها بالمسك والعنبر الهندي مختصب^(٥)

ولعل في هذا العرض الموجز ما يعكس صورة من صور الإفادة ، عمد إليها أبو تمام من خلال صلته الوثيقة بالمصادر الأدبية المختلفة التي انكب عليها فاحصاً متأملاً ، حتى تركت بذلك رصيذاً في شعره على غرار تأثره بهذه الصور وغيرها في قصيدته .

وتبقى ظاهرة أخرى يمكن تلمسها في قصائده أيضاً حول تكرار بعض الصور التي ألحت عليه ، وبدت قادرة على أن تشغل من فكره حيزاً متميزاً فإذا بها تتكرر بين القصيدة والأخرى ، وكأنما صور في بائيته في عمورية مصدراً للكثير من تلك الألفاظ والصور المكررة في غيرها من قصائده ، على نحو ما يمكن تبينه من صورة «جيش الرعب» التي رصدها للمعتصم قائداً لجنده ، وزاحفاً إلى عمورية ، فيعيد رسم المشهد في موقف آخر قائلاً :

مشت قلوب أناس في صدورهم لما تراءوك تمشي نحوهم قدما^(٦)

أو تشخيص «الأماني» على نفس الإطار أيضاً في قوله :

لما مخطت الأماني التي احتلبوا عادت هموماً وكانت قبله همما^(٧)

وكانما أعجب أبو تمام من فنه بصيغ التثنية التي ردها حول «الحمامين» ، و«الحياتين» ، فراح يرسم على نهجها من منطق الإجمال والتفصيل البديعي قوله :

خذوا هنيئاً مريئاً يا بني جشم منه أماني : من خوف ومن عدم

لولا مناصرة القرى لغادركم حصائد المرفقين : السيف والقلم^(٨)

وكذلك بدا الموقف مع فلسفة القوة التي أخذ بها في صدر البائية ، وأصل لها حتى جعلها مصدراً لهذا التكرار الذي أعاده إلى الأذهان مثل قوله :

(٥) أخولدة الدنيا : صاحبها . تعطفها تلبس بها أى جعلها عطف نفسه . تبطنها : علا فوقها .

سافت : شمت . العرنين : الأنف كله . المارن : مالان من عظم الأنف .

(٦) ديوان أبي تمام ١٧٠/٢ . (٧) نفسه ١٧١/٣ . (٨) نفسه ١٨٧/٣ .

هو الحق إن تستيقظوا فيه تنموا وإن تغفلوا فالسيف ليس بغافل (٩)
وكذلك الحال فى إضفاء المرقف الدينى على حركة الممدوح ، وتصوير
انتصاراته ، على نحو ماردده أيضاً فى قوله :

فتروح أمير المؤمنين تفتحت لهن زاهير الربا والخمائل
وعادات نصر لم تزل تستعيدُها عصابة حق فى عصابة باطل
وما هو إلا الوحى أوحى مرهف تميل طباه أخذعى كل مائل (١٠)

وعلى هذا النحو كان مشهد الاستحسان والاستهجان للمنظر من وجهة نظر
الشاعر ، ومن واقع منطق الانفعالى الذى يصدر عنه ، على نحو مارسه أبو تمام من
صور مشقة لخراب عمورية ، تكاد تلتقى مع نظائرها فى يوم الخرمية حين قال فيه :

سمجت وثبها على استسماجها ماحولها من نضرة وجمال (١١)
ومثله قوله عن يوم الخرمية أيضاً على نهج سعادة الأرض والسماء بفتح
عمورية :

يوم اضاء به الزمان وفتحت فيه الأسنّة زهرة الأمال (١٢)
ثم صورة الأسرى والسبايا كنتيجة إيجابية رأها فى صفوف جند الإسلام ، فكما
صورها فى عمورية عرض نظيراً لها فى يوم الخرمية :

أبنا بكل خريده قد أنجزت فيها عدات الدهر بعد مطال (١٣)
وكذلك ظهر تصويره فرار قائد العدو ، وهو على رأس جنده من أعداء الدين ،
فكما أحدى «توفس» قرايبه فى يوم عمورية ، تكرر المشهد لديه فى يوم «الخرمية» :
هتكت حشاشته القنا عن وأحق أهدى الطعان له خليقة قال (١٤)

وصورة «أساد الشرى» التى استوقفته حول من نصبت جلودهم فى «عمورية»
تقترب من نظيرتها فى يوم الخرمية :

آساد موت مخدرات مالها إلا الصوارم والقنا آجام (١٥)

(٩) نفسه ٨٦/٣ . (١٠) ديوان أبى تمام ٨٦/٣ .

(١١) نفسه ١٢٤/٣ . (١٢) نفسه ١٣٩/٣ . (١٣) نفسه ١٤٢/٣ .

(١٤) نفسه ١٤٣/٣ أى شقت الرماح غباره عن محب لأصحابه تركهم ترك المبخض لما خاف على نفسه .

(١٥) ديوان أبى تمام ١٥٦/٣ .

وما رآه في «عمورية»، من أن الله قد رمى بالمعصم إليها يظل قريباً مما رسمه قوله :

ويوم خيمزج والألباب طائرة إلا الصوارم والقنا أجسام^(١٦)

وعودة إلى ماصوره من عزة عمورية ، وعراقتها ، وعلو شأنها ، وسمو مكانتها في نفوس أبنائها تجعلها أقرب شبيهاً بما عرضه في تصوير «موقان» ، وعلاقتها بالقائد والجند في قوله :

وانصاع عن موقان وهي لجنده وله أب بر وأُم عيال^(١٧)

وعلى هذا النحو بدت الصور متشابهة في القصيدة تشابهها في ذاكرة أبي تمام، وحين يكرر نفسه من خلالها إنما يكشف عما استقر في خياله وعقله معاً من طابع خاص لتلك الحروب التي صورها ، كما تكشف عن تشابه انفعالاته ، وتقارب درجاتها إزاءها ، أليست حروباً إسلامية ينهض بها قائد مسلم وجند مسلمون ضد أهل الشرك ؟ فمع تقارب الواقع الانفعالي والفكري بدا للتكرار أهمية وقيمتها الفنية ، دون أن يعد دليل عجز أو قصور في قدرات الشاعر ، بقدر ما يبقى دليلاً حياً على وحدة الفكر والشعور والمصادر الثقافية التي أخذ منها ، وراح يخرجها في بناء جديد له تميزه وقسماته الخاصة .

وتكشف القصيدة عن كثير من ملامح القدرة الفنية لدى أبي تمام على المعالجة من منظور عقل ، حرص فيه على تداخل الألوان بشكل دقيق ، منذ اختار لها بحر البسيط الذي استوعب كماً هائلاً من انفعالاته ، وأسهم في امتصاصها ، ثم في تفريغ شحناتها لدى جمهوره بما امتلأت به أبياته من الضجيج والعنف ، ومعه تداخل حرف الروي الذي عمد فيه إلى اللبء المكسورة التي التقت مع البحر في نفس العنف والحدة مما يتناغم مع طبيعة للصراعات الحربية ومانظمه حولها الشعراء من مثل هذه البيانات العسكرية الدقيقة .

ومع هذا الحرص استطاع أيضاً أن يجعل من القصيدة معرضاً طيباً للكشف عن أصول ثقافته بألوانها المختلفة ، منذ راح يدير حواراً حول الشهب السبعة ، وترتيب الأبراج ، وتوزيعها ، وماتدور فيه من الفلك ، والقطب ، وغير ذلك من مصطلحات ، كان له دور بارز في التقاطها من البيانات المتخصصة التي نهضت بتلك العلوم ، ووضعت لها مصطلحات ، وعرفت دلالاتها المتغايرة التي ألح الشاعر على إقحامها

(١٧) نفسه ١٣٧/٣ .

(١٦) نفسه ١٦٩/٣ .

ضمن سياقات أبياته .

ومن التاريخ القديم راح أبو تمام يذيع معرفته الشمولية الواسعة بتفاصيله ، ويحكي خبرته المتميزة بأحداثه التي راح ينشر منها معرفته بكسرى وأبى كرب والإسكندر ، كما نشر حسه بالتاريخ الإسلامي من مصادره العريقة ما يعرفه عن أحداث غزوة بدر ، ودوافعها ونتائجها ، وكأنما أراد أن يمزج معارفه التاريخية بالدينية حتى استوقفه مشهد الخضاب كسنة عرفها المسلمون ليضعها على طرف نقيض مع صورة دماء الروم من جراء القتال .

وكانه لم يرد أن يبخل بأى من معارفه ، فيأبى إلا أن يأخذ من كل منها بطرف ، وكأن القصيدة تصبح مجالاً رحباً لعرض أنماط مختلفة من تلك المعارف ، فيأخذ من القصص الديني ما يسجله من قصة (يوشع) في أثناء تصويره لليران المعركة التي خيلت له أن الشمس لم تغب ، كما راح يطرح ما أفاده من الحديث الشريف مما أظهره في حديثه عن انتصار الخليفة بواسطة الرعب الذي أثاره في نفوس الأعداء ، مما كشف استعائته بمعنى الحديث النبوي الشريف «نصرت بالرعب» ، ثم ظهرت ثقافته الأدبية التي وقفنا عند ملامح منها حول إعجابه «بذى الرمة» وصاحبته «مية» ، وما أفاده من فكر أدبي تشابهت مصادره من خلال معالجته لقصائده المختلفة في إطار الحماسات والصراعات الحربية .

ويحرص الشاعر - كعادته - على دقة التصوير والاستقصاء في طرح صوره المختلفة ، فما إن يتحدث عن الشعر حتى يخطر بباله النثر فيعرضه ، ليكمل به المشهد ويرسم أطرافه ، ومع بهجة الفتح وسعادة المسلمين به يجمع شتات الصورة من واقع تفاعل العالم العلوي والأرضي ، حيث تلتقى سعادة الأرض بفتح أبواب السماء له ، وعندئذ يحرص على التعليل ، ويسرد المبررات حول معطيات صوره ومقوماتها ، حتى تستكمل هيئتها وتتلحم جزئياتها ، على نحو ما عرض من مشهد الشمس التي لم تشرق بعد المعركة على متزوج من الروم لأن المسلمين قد استطاعوا الإيقاع بنسائهم سبائاً مع انتهاء المعركة ، وبالتالي لم تغرب شمس ذلك اليوم على عزب من شباب المسلمين ، فقد وجد كل منهم سبية - على الأقل - كانت من نصيبه من سبائ الروم ، مع دقة اختياره للرموز النسائية في زحام الموقف الحربي هنا ، ألم تكن المعركة بمثابة انتقام لكرامة المرأة العربية المسلمة مما يبرر لديه سيادة هذه الرموز ؟

وهكذا بدا العرض الفني مراراً عند أبى تمام حول استكمال جزئيات الصورة ، ورصد كل مقوماتها ، وأبعادها ورسم كل زواياها وأركانها ، حتى يتحول المشهد على

يديه إلى صنعة عقلية ، تقوم على العمق ، والتماس الدقة التي تكشف عنها الألفاظ والصور ، حيث يعتمد فيها على نشر الألوان المتناقضة ، بما يكشف عن جوانب فكره بما فيها من مواد متنوعة الاتجاهات والمصادر .

وربما أسهمت الألوان البديعية التي اعتمد عليها الشاعر وعُرف بها ، وعرفت به - أيضاً - في استيعاب تلك المقومات العقلية ، خاصة ما اعتمد عليه من طباقات ، ومقابلات معنوية وتصويرية ، كانت أساساً للرصيد الفني في معظم أبيات القصيدة ، وهى ألوان زاد من إفساح المجال لها ما تداخلت معه من عناصر تصويرية ، كان أساسها «التشخيص» الذى سيطر على الصورة الكبرى فى القصيدة ، وملاً أركانها منذ صور الشاعر عمورية «فتاة» عذراء ، برزة الوجه ، ممتعة ، إلى ماكان منها من إعياء كسرى والإباء على الخضوع له ، وصدورها عن أبى كرب ، إلى حرصها الدائب على أن تعيش عذراء أمام الحوادث الجسام التي عجزت عن افتراعها ، فظلت خير مدائن الأرض ، وكأن الله مخض لها السنين لتملأها بخيراتها ، حتى أصبحت زبدة الحقب إلى تصويرها أما للروم جميعاً ، وأختاً لأنقرة تشاركها أحزانها من خلال حريقها ، وامرأة صلبة قوية تتحدى الليالى حتى إذا صارعها المشيب صرعه وبقيت هى وشاب الدهر من حولها ، وأخيراً يستوقفه فيها ما أصاب عمود الشرك على أيدي المعتصم وجنده من المسلمين ، فلم تقم لها قائمة بعد غزوه لها ، كما يمثل الجانب اللوني من الصورة عنصراً رئيسياً ، يكشف عن شدة حرص الشاعر على أن يوفر لمشاهده كل ألوانها ، ابتداء من البياض والسواد الذى طرحه من خلال السيوف والكتب ، إلى سواد الكرية التي عاشتها عمورية مع قدوم جيش المعتصم ، إلى ذوائب فرسان الروم من الجرحى والقتلى ، وماغطاها من الحمرة القانية ، إلى سواد ظلمة الدخان الذى غطى المدينة حين حجب عنها ضوء الشمس ، إلى الضحى الشاحب اللون نتيجة استمرار القتال ، إلى بياض السيوف وسواد الرماح فى مشهد الضرب والطعن ، إلى ماعرضه من مشهد وجوه الأعداء ، وقد امتلأت بذلك اللون الأصفر الذى يشير إلى مرضها ، وخوفها ، وفزعها من هول الوقائع التي أصابها بها الخليفة المعتصم ، وكأن الشاعر يضعنا أمام صراعات لونية تحكيها تناقضات ملامح الصور على هذا النحو وأشباهه عبر القصيدة كلها .

ومن الواضح أن أبا تمام لم يحمل سيف العداة للشكل القديم للقصيدة على الرغم مما عرف عن مكانته كقمة من قمم التجديد الثقافى فى عصره ، منذ استطاع تطويع العناصر القديمة ليخرجها فى صورة جديدة من خلال فنه ، على نحو ما انتشر عنده من صور البداوة التي التمس معطياتها من معاجم القدماء فى مشهد «الحلب»

والمخض، ليصور من خلالهما توالى السنين على عمورية ، وماتجمع فيها من خيراتها ، ثم توقفه عند ظاهرة «الجرب» فى إيل البادية ، وكيف أصابت المدينة بعد انهيارها نتيجة عدوى ماحدث فى أنقرة ، ثم صور «الورد» و«الصدر» التى عرفتها البادية العربية بإبلها ، ومصادر مياهها ، وتنازع القبائل عليها من أجل البقاء ، ثم هذا الكم من الملامح البدوية العريقة التى استوقفت أبا تمام عبر «الخيمة» التى شغله من أجزائها «عمودها» و«طنبها» ، فبدت المواد قديمة موروثة ، استطاع أبو تمام أن يعرضها فى إطار فنى جديد تماماً من خلال عنصر التشخيص الذى عرف بإجادته له حتى تميز به فنه تميزه فى معالجة الألوان البديعية .

وهكذا حرص أبو تمام على إبراز كثير من المتناقضات التى تحكى صراع العاطفة والفكر فى فن القصيدة ، ولعله استطاع من خلالها أن يعكس من شخصه وفنه موقفاً هاماً يلخص تلك الازدواجية التى فرضت عليه نفسها ، أو فرضها هو على نفسه منذ جمع بين الفكر والشعور فى نظمه ، ومن خلالهما استطاع تطويع الأقيسة المنطقية لمنطق الفن ، فحولها إلى أقيسة فنية مقبولة ، جمعت بين مستحدث الثقافة التى رسخت فى عقله ، وبين موروثة الفكرى ، على ما فيه من عناصر الوضوح والبساطة ، إلى أن جمع بين تناقضات الحياة ، كما التمسها فى واقعه ، الوضوح والبساطة ، إلى أن جمع بين تناقضات الحياة ، كما التمسها فى واقعه ، وكشف من خلالها عن رؤيته لقضايا الموت والحياة ، وما فى الحياة من الخير والشر ، وما فى عالمه من الإسلام والكفر ، وهو مراح فلسفه تاريخاً وفناً فى القصيدة ، حين أوقفها عند لوحيتين متصارعتين : امتلأت أولاهما بإشراق الحياة من خلال النور والأمل والانتصار والجمال ، وعجت الثانية بمشاهد الكآبة والظلام ، وضيق الحياة حين يشد إليها الموت رحاله مؤذاً بانتهائها ، وهى المتناقضات التى جنح إلى ترجمتها فنياً من خلال الطباق الموجب والسالب معاً ، فإذا لم يعثر على الطباق جاء بمقابلاته المعنوية والتصويرية موزعة بين شطرى البيت ، ومن الموقفين كليهما ينفذ إلى تنافر الأضداد التى يبلغ عن طريقها تصوير أقصى درجة من صراعات الأشياء التى يقف أمامها قاصداً تصويرها .

وفى موقف الخليفة المعتصم لجأ إلى تلك الازدواجية بين مسلك العنف والجد الذى أثره ، وبين مسلك لاه متترف كان يمكنه الركون إليه ، والخلود إلى المتعة من خلاله ، فلا يخرج - آنذ - إلى حرب أو قتال ، وهو مارقضه الخليفة ، فخرج مجاهداً فى سبيل الله والذب عن دينه وعقيدته ، وحماية أمن رعيته وثغور دولته .

وفى موقف الصراع الحربى راح أبو تمام يستخرج المتناقضات بعضها من بعض ، إذ راح يتبين الحسن فى عالم القبح ، ويستخرج العمران من مشاهد الخراب والدمار ، ويتعرف على الجمال من الدمامة ، وكأنما أمسك بريشته ، وأعد مادته اللونية ، ولكنه بدا فى غير حاجة تلك الأصباغ إلا إلى لونين فقط : الأسود والأبيض ، أو الملائكى والشیطانى ، وهما اللذان طرحهما على صور القصيدة كلها فى مشاهد الحرب ، وتوزيع الهزيمة والانتصار بين معسكر الشرك ومعسكر الإسلام ، وهما اللونان اللذان يعرضان النماذج الصراعية التى استوقفته طويلاً سواء على المستوى الحربى أو الفنى .

وحين استجمع الشاعر صور القديم فى خياله ومنها المصدر الدينى ، لم يجد من بينها ما يلائم الموقف أيضاً إلا المتناقضات ، فأخذ الجانب الملائكى ليوقع الاتساق بينه وبين شخص مدوحه كخليفة للمسلمين ، ومعه ومن خلاله راح يمزج المشاهد كلها ابتداء من توقفه عند السند الدينى ، إلى ما يدل عليه من مداد السماء ، ليظهر فى الطرف الآخر ذلك الجانب الشيطانى الكتيب بما يحمله من مؤشرات الكفر وصور الإلحاد ، والتمرد على العقيدة ، ونتيجة هذا كله من واقع الصورة النهائية للمدينة المنكوبة ، وما انتهى إليه أمرها ، بما جللها من القتامة والسواد بعد الحريق المدمر الذى أصابها على أيدى المسلمين .

واستطاع أبو تمام - بهذا - أن يلخص أهمية المتناقضات فى حياته ، خاصة حين جمعها تلك الحكمة التى استمد من البادية مادتها التصويرية - كما رأينا آنفاً - ومن عقله استغل محتواها المعنوى ، ومن واقعه الحكى أكد دلالتها التوثيقية ، خاصة حين رصد دلوى الحياة من الماء والعشب ، كما صور طبيعة الموت الذى يتجسد مرة فى السيف وثانية فى سنان الرمح .

ولاشك أن استجابة أبى تمام لهذه المتناقضات بدت أكثر اتساقاً مع طبيعة الموقف الذى فرض نفسه على تجربته الانفعالية موزعة بين مدوح ومهجو ، دين ودنيا ، إسلام وشرك ، عرب وروم ، سيف وتنجيم ، هزيمة وانتصار ... إلخ .

وهكذا أحال أبو تمام المتناقضات المتصارعة إلى اتساق يستوعب انفعاله مع واقع عصره ، ويعكس ثقافته ، ومن الطريق أن يطرح هذا الاتساق من خلال قصيدة المدح التى كثر توجيه سهام النقد وألوان الاتهام إليها ، ولكنه استطاع - بصدق الانفعالى - أن يتجاوز مستوى ذلك الاتهام ، وأن يرتفع عليه منذ صب انفعالاته فى قوالب تصويرية وتخلص من قلقه وصراعاته ، فوجد ضالته فى أشد الموضوعات

غيرية ، ليحوّله - بملكته وأدوات المتميزة - إلى موضوع ذاتى ، يستوعب تلك الانفعالات التى انطلق منها ، ووجد من خلالها سبيله إلى مدح الخليفة المسلم الذى أنقذ للمرأة العربية كرامتها ، فأفضى إليه الشاعر بشحنته العاطفية الصادقة ، محولاً الموضوع الغيرى إلى درجة راقية من ذاتية الأداء والتعبير والتصوير بهذا الموضوع .

فالشاعر هنا يجد ذاته بمعناها الكامل ، إذ يجد فيها شخصية الشاعر العربى الذى ينتصر لقومه على أعدائهم ، ويتلصّف لهم منهم ، ويرتدى معهم ثوب الانتصار، وشخصية الشاعر المسلم الذى يحفل بالانتصار لقضايا الدين مما يحقق له راحة نفسية وأمناً كان يطمح إليه ، ويعيش على أمل تحقيقه مجسداً فى قائد مسلم أيضاً ، وشخصية الفنان الذى تستوقفه الصورة ويتأنى فى رسم ألوانها وأبعادها ، وشخصية الزعيم الذى يتبنى مدرسة البديع فلايكاد يترك لغيره مجالاً يفوقه فيه ، بل حتى يقترب منه ، وشخصية الشاعر العالم حين تبدو مركبة على هذه الدرجة من الطرافة .

(٢) تغميم الصورة (قافية أبي الطيب)

عرف في المتنبي شجاعته وأنفته وعلو همته ، وغيرهما من الصفات أصلتها في نفسه نشأته في أعماق البادية العربية ، وما صاحب ذلك من كثرة رحلاته التي تعرض فيها للكثير من مشقات الطريق ومتاعب السفر ، وكثير من مواقفه يتسق مع هذه الصفات التي برزت عنده بشكل واضح ، فهو - على غير عادة الشاعر العربي القديم - لا يتورع أن يضع نفسه في موازة مكانة ممدوحه ، خاصة حين يقابل وعيده بالسخرية ، ويشهد معه الحرب ، بل قد يصرح بغضبه عليه في بعض الأحيان .

وكان من حظ المتنبي أن يعيش ثمانى سنوات في ظلال سيف الدولة ، وكان من حظ الشعر العربي أن يضاف إليه رصيد ضخم يقرب من الأربعين قصيدة ، كان لها وزن خاص من حيث قيمتها الفنية ، وكان معظمها مدحاً حروبياً يسجل خطى الممدوح ، ويصور حروبه ، ويتتبع حركته في معاركه مع القبائل العربية المتمردة مع الروم على مناطق الثغور .

ومع المعروف أن سيف الدولة أحسن استقبال المتنبي ، كما أحسن تشجيع شعره ، وتقبله منه قبولاً حسناً ، فأغدق عليه من النعمة الكثير ، وأكرم وفادته ، واستحسن صحبته في كثير من حروبه ، حتى وصف الكثير منها فكان عليها شاهد عيان تغنى بموقع كل منهما في نفس الآخر :

واني لتعدو بي عطايك في الوغى فلا أنا مذموم ولا أنت نادم
على كل طيار إليها برجله إذا وقعت في مسميه الغمام (١)

وتتردد الروايات حول توصيف العلاقة الوطيدة التي شهدتها البلاط الحمداني بين المتنبي وسيف الدولة ، وكيف أصبح من المقربين إليه ، حتى أثار ذلك حسد الحاسدين على المتنبي ، فضربوا من حوله نطاقاً قاسياً بأحقادهم ، فكان رد الفعل عنده ماثلاً في مزيد من الكبرياء والتعالى عليهم بفته ، مما زاد من حسدهم ، وأشعل نيران حقدهم عليه مما كان من دوافع إكثاره من الافتخار بنفسه حتى في حضرة

(١) ديوان المتنبي ١٠٧/٤ .

ممدوحه :

وما الدهر إلا من رواة قصالىدى إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً^(٢)

وكأنه فى زحام ذلك الإحساس بتوهج ذاته راح يستلطف أن يتخذ من البشر رواة لشعره ، بل راح يطرح الموقف كله من خلال الدهر ذاته وعندئذ لم يتردد فى أن يقف أمام ممدوحه أمراً ناهياً ، حين يفرد بين نظائره ، ويحجب نظره عن الاهتمام بغيره من الشعراء ممن لا يتطاولون إلى منزلته مهما كان فى الإبداع :

أجزنى إذا أنشدت شعراً فإنما بشعرى ألك المادحون مُردداً

ودع كل صوت غير صوتى لرائى أنا الصانع المحكى والآخر الصدى^(٣)

وقد جرت مكانته لدى سيف الدولة وما صاحبها من أحقاد الشعراء عليه إلى الوقوع ضحية الوشائيات التى حاولت إفساد العلاقة بينه وبين سيف الدولة ، مما تجسد عنده حين افتخر بشجاعته وشعره قائلاً :

كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم ويكره الله ما تاتون والكرم

ما أبعد العيب والنقصان عن شيمى أنا الشرا وذان الشيب والهزم^(٤)

وما انتهى من قصيدته هذه حتى اضطرب المجلس ، وقال أحد كتاب الأمير :
دعنى أسعى فى دمه ، فرخص له ذلك .

وعاش المتنبى قريباً من سيف الدولة ، ولكن الوشائيات نغصت عليه صفر حياته فراح من حين لآخر يصرح برغبته فى الرحيل من دياره على نهجه فى قوله :

أرى النوى تقتضينى كل مرحلة لاستقل بها الوخادة الرسم

شر البلاد بلاد لا أنيس بها وشر ما يكسب الإنسان ما يصم^(٥)

ويبدو أنه لم يجد سبيلاً إلى الفرار من سيف الدولة الذى طالت معاشرته لدياره ، حتى أخذ نفسه بضرورة المسير إلى مصر ، وهناك مدح «كافور الإخشيدى» ، وفشل فى تحقيق طموحه السياسى ، ثم خرج إلى الكوفة ، ورفض أن يعود إلى حلب ، حين أخذته عزة نفسه بالبقاء بعيداً عنها ، حتى أرسل إليه سيف الدولة ، فرفض العودة إليه ، ثم مدحه وعرض بالأخشيديين ، ورثى أخت سيف الدولة فأجاد ،

(٢) ديوان المتنبى ١١٤/٢ . (٣) نفسه ١١٤/٢ .

(٤) الديوان ٨٧/٤ . (٥) الديوان ٨٩/٤ .

فأرسل إليه سيف الدولة هدية ومالاً وأماناً بخطه ، يستدعيه ، فاعتذر لأنه مازال عليه عاتباً ، بسبب سماعة للوشاة والمفسدين ، وخشية أن يعود إلى عالم الفتن والوشاة مرة أخرى ، وربما كان من وراء ذلك الإصرار على رفض العودة شئ من الحرج ، بسبب تلك الهجائيات التي نظمها فيه يوم أن عاش في مصر مادحاً لكافور الإخشيدى .

وكما ظهر طموحه في مدائحه ، ظهرت الصور البطولية والملاحم الملحمية للممدوحين ، حين أجاد رسمها ، فجاءت وثائق تاريخية لها قيمتها وأهميتها ، ولها أيضاً دورها في التاريخ السياسي ، كما جاءت مدائحه مسجلة دوراً بارزاً أيضاً في التاريخ الأدبي بما أبرزته من شخصيات وبطولات ، وبما اتسمت به من فن الحكمة التي انتشرت فيها آراء المتنبي في الحياة والأحياء ، وحدد طبيعة العلاقات الاجتماعية بين الناس ، وأثرها في حياته بينهم ، فكان قادراً على تعرية ضروب صراعاتهم ، وصراعاته معهم ومن خلالهم ، وصراعات ممدوحيه في أخص مواقفهم الحربية .

لم يكن المتنبي إذن سلبياً حين أخذ من التراث الشعري القديم ، بل ظهرت قدراته وابتكاره ، وبرز إبداعه في تلوين هذا الفن بألوان جديدة ، كان أهمها احترامه قضية الإبداع وإبراز شخصية المبدع ؛ فلم نعد نتعامل مع التلقى فحسب ، هناك العزة والإباء ، وهناك الشموخ والإحساس بعظمة الذات ؛ وهناك الحرص الدائم من الشاعر على تعزيز الملاحم العربية الأصيلة في شخص الممدوح ، وأخيراً هناك الانفتاح على جوانب الحياة من حوله ، مما يبرز في معالجته لفن الحكمة في مدائحه ، ثم هذا الموقف الخاص الذي لم يتردد في صياغته كلما منحت له فرصة فنية ، فتثور ثورته ، ويصور تمرده على الفساد وأصحابه ، وعلى الطغيان وأهله ، وحتى لا يطول بنا حديث المقدمة يحسن أن نعيش معه مدحته القافية في سيف الدولة الحمداني (٦) :

- | | |
|-------------------------------|---------------------------|
| (١) أهدرى الربع أى دم أراقـ | وأى قلوب هذا الركب شاقا ؟ |
| (٢) لنا ولأهله أبداً قلوبُ | تلاقى في جُـسُوم مساتلاقي |
| (٣) وما عفت الرياح له مَحَلًا | عفاه من حَدًا بهمُ ومَاقا |
| (٤) فليت هوى الأحبة كان عدلا | فحمل كل قلب ما أطاقا |
| (٥) نظرت إليهم والعينُ شكرى | فصارت كلها للدمع ماقا |

(٦) الديوان ٣/٣٩٠ .

(١) أراق الدم : سفكه . الركب : جماعة الركبان الرحل . (٢) تلاقى : أى تتلاقى .

(٣) عفت : درست وامحت . (٥) العين الشكرى : التى ملأها الدمع .

- (٦) وقد أخذ التمام البدر فيهم
(٧) وبين الفرع والقَدَمَيْنِ نُورَ
(٨) وطرفَ إن سقى العشاقَ كأساً
(٩) وخصرَ تثبت الأبصار فيه
(١٠) سلى عن سيرتى فرسى وميضى
(١١) تركنا من وراء العيس فجدا
(١٢) فما زالت ترى والليلُ داج
(١٣) أدكَّتها رباحُ المسك منه
(١٤) أباحك أيا الوحش الأعْبادى
(١٥) ولو تبعتِ ما طرحتِ قناه
(١٦) ولو سرنا إليه فى طريق
(١٧) إمام للأئمة من قريش
(١٨) يكون لهم إذا غضبوا حُساماً
(١٩) فلا تستكرن له ابتساماً
(٢٠) فقد ضمنتُ له المهجَ العوالى
(٢١) إذا أُنعلنَ فى آثار قُـوم
(٢٢) وإن نفعَ الصرِيخَ إلى مكانٍ
- وأعطانى من السُّقَمِ الحَاقا
يقودُ بلا أزمتهَا النِّياقا
بها نقصَ سقانيها دهاقا
كانَ عليه من حدقِ نطاقا
ورمى والهملعة الدفاقا
ونكبتنا السماء والعراقا
لسيف الدولة الملك انتلافا
إذا فتحت مناخرها انتشاقا
فلمَ تتعرضين له الرفاقا
لكفك عن رذايانا وعاقا
من النيران لم نخفِ احتراقا
إلى من يتقون له شقاقا
وللهيجاء حين تقوم ساقا
إذا فهِقَ المكرَ دماً وضاقا
وحملَ همَّه الغيلَ العتاقا
وإن بعدوا جعلنهم طراقا
نصبنَ له مؤللة دفاقا

- (٦) المحاق : نقصان القمر آخر الشهر . التمام : الكمال .
(٧) الفرع : الشعر . الأزمة : ج زمام وهو ما تقاد به الدابة . (٨) دهاقا : ملأى .
(١٠) الهملعة : الناقة السريعة ، البفاق : المتدفقة فى سيرها .
(١١) العيس : الإبل البيض . نكبه : عدل عنه . السماء : صحراء بين الشام والعراق .
(١٢) بجى الليل : ظلمته . الانتلاق : البريق .
(١٤) التعرض : القصد . الرفاق : الرقعة أو الجماعة فى السفر .
(١٥) تبع : بمعنى اتبع . القنا : الرماح ، الرذايا : المهازيل من الإبل .
(١٩) الفهق : الامتلاء . (٢٠) المهج : الأرواح .
(٢١) العوالى : الرماح . همه : همته . العتاق : الخيل الكريمة . إنعال الخيل : تصفيح أيديها بالحديد . الطراق : نعل تحت النعل .
(٢٢) نفع : ارتفع صوته ويعد . الصرِيخ : المستغيث الذى يطلب النجدة .

- (٢٣) فكان الطعنُ بينهما جواباً
 (٢٤) ملاقيةً نواصيها المنايا
 (٢٥) تبيتُ رماحه فوق الهوادي
 (٢٦) تميل كأنَّ في الأبطال خمرا
 (٢٧) تعجبتُ المدام وقد حساها
 (٢٨) أقام الشعرُ ينتظر العطايا
 (٢٩) وزناً قيمة الدهماء منه
 (٣٠) وحاشا لارتياحك أن يُارَى
 (٣١) ولكننا نداعب منك قَرَمًا
 (٣٢) فتى لا تسلبُ القتلى يداه
 (٣٣) ولم تأت الجميل إلى مهوا
 (٣٤) فأبلغ حاسديّ عليك أنى
 (٣٥) وهل تُغنى الرسائل فى عدو
 (٣٦) إذا ما الناس جرّتهم لبسب
 (٣٧) فلم أر ودّهم إلا خداعا
 (٣٨) يُقصرُ عن يمينك كلُّ بحر
 (٣٩) ولولا قدرة اخلاق قلنا :
 (٤٠) فلا حطّت لك الهيجاء مرجا

(٢٣) الفواق : مقدار ما بين الحلبتين ، ويضرب مثلاً فى السرعة ، والفواق أيضاً الشهقة الغالبة للإنسان .

(٢٤) النواصى : ج ناصية وهى شعر مقدم الرأس . الهوادي : أعناق الخيل .

(٢٥) العجاج : القبار . حساها : شربها .

(٢٩) الدهماء : يريد الفرس الدهماء أى السوداء . الصداق : مهر المرأة . حاشا : كلمة تفيد الاستثناء والتبعيد للشيء .

(٣٠) يياقى : يغالب من البقاء .

(٣١) القرم : الفعل الكرم من الإبل ، ثم أطلق تجاوزاً على السيد الشريف .

(٣١) الحقاق : التى دخلت فى السنة الرابعة من النوق فاستحقت الركوب والعمل .

(٣٥) الظبى : ج ظبة وهى حد السيف . والهيجاء : الحرب .

(١)

على عادته في معظم قصائده بدأ المتنبي قافيته بمقدمة طليية تقليدية ، فراح يخاطب الرفع متسائلاً ومتهنياً أن يكون قد وعى حقيقة ما جل به له من حزن وأسى ، وما أجراه في عيبيه من لموع تجسدت فيها آلامه وحزنه ، وهو يمزج بين صورة الطلل ومشهد الظعن اللاني رحلن بعد أن تركن فيه ما تركه من تأثير شخص في حزنه وألمه ، ولذا أفاض في عرض موقف الوداع ، ليقف على الأبعاد النفسية الكئيبة التي فرضها الموقف حين فاضت عيناه من الحزن ، وملأهما الدمع من جراء مشهد الوداع .

وتعددت جزئيات الموقف من انتقال المتنبي إلى تلك اللوحة الغزلية الكبرى التي عكف على تصويرها في مشهد الظفينة ، فشغله منها موقف صاحبه التي أسقمته لشدة ما ظهر من معالم جمالها ، من منبت شعرها إلى قدميها ، وما بين هذا وذاك من معالم الجمال الجسدى الذى استوقف الشاعر ليدفعه بعد ذلك إلى الفخر بنفسه ، وإظهار بطولاته أمامها فجأة ، حيث طلب منها أن تسأل عن سيرته التي يمكن أن يحكيها فرسه ، ويؤكد لها سيفه ، وتشهد عليها ناقته ، ويتغنى بها رحمه ، قلعه يقدم لها من مقومات تلك الفروسية ما يضمن رضاها عنه وإعجابها به .

والصورة في إطارها العام ، وفي جزئياتها وتفصيلاتها ، يحكمها الطابع التقليدى ، وإن كان المتنبي قد أضاف إلى تلك التفاصيل ذلك البيت الذى أخلصه لفخره بنفسه ، الأمر الذى سجله في فنه وانتشر عنده ، واشتهر به ، فكان إصراراً منه على إبراز ذاته حتى فى تعامله مع الآخرين من المدحوحين أيا كانت طبيعة الطبقة التى ينتمى إليها الواحد منهم .

وتنتهى تفاصيل الصورة الكبرى فى المقدمة إلى ثلاثة أنماط من المقدمات حاول أن يمزج بينها ، فتتداخل خيوطها ، ليلتقى حديث الغزل بمشاهد الطلل ورحلة الظعن ، وكل من هذه المواقف يصح أن يكون محوراً لمقدمة من مقدمات الغزل بمشاهد قصائد المدح العربية ، ولم تخف القدرة الفنية للشاعر على المزج بين هذه المقدمات جميعاً ، حيث وردت متلاحقة متداخلة ، تقود كل حلقة منها إلى التى تليها فى إطار من الاتساق النفسى للشاعر ، فمن وصف الطلل سراء على المستوى الواقعى أو التقليدى ، أو الرمضى ، تتداعى الأحزان وتسيطر على حواس الشاعر حتى يعكسها

بكأوه ، ليصل المشهد الحزين بذكرى الرحيل حيث يرحل معه خياله ، فيستعيد موقف أحبته لحظة الوداع ، ويصور ما انتابه من يأس وكآبة دفعاه إلى البكاء من جراء الفراق ، وكان من الطبيعي أن يحاول التخفف من تلك الكآبة إلى عالم آخر يتصل بها ، ولكنه أكثر منها رحابة ، إذ من الممكن أن يتسع ليبثه الشاعر قدراً من التعويض النفسي الذي يبرز في الصورة الغزلية ، تلك التي راح الشاعر يرسمها ، وقد تنفس الصعداء من هول المشهدين السابقين .

ولسنا في حاجة إلى معاودة الحديث عن واقعية طلل المتنبي في عصر شهد ماشهده من الحضارة والعمران بعيداً عن الظعائن ومواقف الوداع ، ولكن الشاعر يأبى إلا أن يعيد معالجة هذا التراث ، دون أن يسمح له باستعباده تماماً ، فكانت محاولاته الخاصة في الإضافة إليه عنصراً بارزاً في فنه يسجل له حق الابتكار والإضافة ، ويعكس صورة مؤكدة من صراعاته بين الموروث والجديد خاصة في معالجة هذا الموضوع العريق .

وفي نهاية المقدمة يجيد التخلص والانتقال إلى الرحلة التي فرضت نفسها عليه أيضاً كتقليد فني له عراقته وانتشاره في مدائح الشعراء ، وفي رحلته نعيش معه شاعراً بدوياً نأوى به المقام عن معالم الحضارة ، إذ يجتاز العراق بناقته قاصداً سيف الدولة ، وهو لا يتردد في خوض الصحراء ، واختراق شعابها في ظلمة الليل القاتم ، ولا يكاد يخفف عليه من متاعب رحلته أو ينيّر له طريقه إلا بقية ذلك الشعاع من النور الذي ينشق من قبيل سيف الدولة من حلب ، وهو لا يرضى من المشهد بموجزه ، فيلج على عرض صورة للناقة وقد راحت تنشق الرياح الطيبة ، تلك التي تهب من ناحية بلاط سيف الدولة ، وعلى سبيل التشخيص تراءت له حيوانات الصحراء في حوار طريف أداره معها ، حين أكد أن أحداً لا يمكنه التعرض لها وقد ضمنت ألا يؤذيها أحد ، فعليها إذن أن تضمن الأمان لأولئك الراحلين إلى سيف الدولة ، ولذا فهم يجدون في أنفسهم من الشجاعة والبطولة ما يمنحهم القدرة على اجتياز الطريق إليه مهما كثرت صعوباته وتلوعت متاعبه ومشقاته .

وليخفي - على هذا النحو - جهد المتنبي حين وظف الرحلة في خدمة قضية القصيدة بشكل تصويري دقيق أبرزه من خلال حيوان الصحراء ، وطرقها التي أقرت لسيف الدولة بمكانته ودوره في حمايتها جميعاً وهيئته في نفوس أعدائه ، وإن كان لا يخفي أيضاً ما أفاده المتنبي من بائية أبي تمام في هذا المشهد حين قال في عبدالله بن طاهر :

وقد قُربَ الرمي البعيدَ رجاءه وسهلت الأرض العزازَ كعابيه
وكذا قوله :

وقد بثَّ عبدُالله خوفَ انتقامه على الليل حتى ماتدبَّ عقابه

ومن الرحلة إلى المدح كانت المزاجية بينهما ، إذ تحولت الرحلة إلى مدح في بيت المتنبي ، فهي لم تكن - في حقيقتها - إلا وسيلة إلى هدف الشاعر وغايته من القصيدة ، حيث تنتهي به عند ديار الممدوح فهناك يجد الشاعر نفسه آمناً بعد خوف وقد تحقق له طموحه وآماله بعد يأس ، وما إن يستريح من عناء رحلته حتى يصور في نفس شعري طويل سيف الدولة ، وعندئذ يكون قد وصل إلى لب موضوعه ، وعليه أن يرضى ذوق الممدوح ، فأبرزه بداية رجلاً منسباً أصيلاً في قومه ، مشهوداً له بعظمة مكانته حيث يجعله إمام الأئمة لأنه من المشهورين منهم حيث عرف بأصالة نسبه وعراقته فيهم .

ومن الاطمئنان إلى هذا التأصيل يصور جوانب من شجاعته في حروبه ، تلك الشجاعة التي تجتمع معها ابتسامة وجهه في الحروب ، مما يلم عن ثقته بنفسه ، ويشي بإحساسه الدقيق بضرورة إحراز النصر في صفوف جيوشه .

وفي تفصيل لوحة للشجاعة عرج المتنبي على وصف المعركة ، فصور تقدم الخيل فيها ، وما وقع فيها من ضرب وطعان وأصوات الاستغاثة ، ولم تكن شدة الحرب وعنفها ، وصلابة خيول ممدوحه وشهرتها إلا دلالة قاطعة على قدرة أصحابها من الفرسان ، وهم جند سيف الدولة الحاكم والقائد ، ليصبح كل ما يمدح به الفرسان هنا مردوداً إلى تعظيم الممدوح ورفع مكانته بالضرورة .

ولم يقف المتنبي من الشخصية عند جانب واحد منها ، فقد تعددت الصفحات الحميدة فيها ، مع تعدد المواقف واختلافها ، فمن الحرب إلى حالة السلم يبرز ممدوحه رجلاً كريماً ، كثير العطاء ، يدرك قيمة الشعر ، ويشجع أهله ، وفي هذا المجال يصوره المتنبي رجلاً سباقاً لا يبارى ، ولا يلحق أحد بشأوه .

وبين الكرم والشجاعة يردد الشاعر كثيراً من صوره ، فتتداخل الصفات أو تفرد إحداها ليعود إلى الأخرى ، وهكذا يعود فيرسم مشاهد القتال ، وقد كثر فيها القتلى من أعدائه ، كما وقف الأسرى أذلاء بين يديه ، ويقف الممدوح موقف القائد المسيطر ، ومع هذا كله لا يخفى الحس الإنساني الرقيق في شخصه ، حيث تغلب عليه صفة العفو والحلم الذي يدفعه إلى فك وثاق أسراه على حد تصوير الشاعر .

وكما بدأ المتنبي قصيدته بالمقدمة بما فيها من حس ذاتي عاد إلى إضفاء ذلك الحس مرة أخرى في توصيف علاقته الخاصة بممدوحه وتفوقه ، وبين سبقه هو كشاعر متفوق ، لا يكاد يلحق به أو يطاوله شاعر آخر ، الأمر الذي أكثر من حساده والمناوئين له والحاقدين عليه .

وكان المتنبي لا يستسيغ الحديث إلا عن نفسه ، أو إشراك رؤيته الخاصة في القصيدة فاستمر في عرض ما اقتنع به في صورة حكم عامة تبني من خلالها آراءه وفلسفته في الحياة فصاغها في مواقف تبدو ذاتية ، أكدها من خلال تجاربه التي عاش فيها الناس ، واستخلص من طول معاشرتهم أنهم - في جملتهم - منافقون مخادعون ، ويبدو أنه صدر في هذا الموقف عن اقتناع به ، إذ كرره في قصيدته التي صور فيها الحمى ورأى فيها ود الناس «خبأ» كما رأينا من قبل .

وإن كان لا يخفى حرصه على إثبات صدقه في مدح سيف الدولة في وقت اختلف فيه القيم ، وأصبح النفاق قاعدة العلاقات الاجتماعية من وجهة نظره .

ومن هذه المواقف الخاصة عاد المتنبي إلى لوحة الكرم ، معتمداً فيها على المبالغات التي استعان بها ، فعكس التشبيهات حين صور عجز البحر عن تحقيق ما يحققه ممدوحه من العطاء والكرم ، إلى ختام القصيدة حيث يتعجب المتنبي من تفرد سيف الدولة بما هو فيه وكيف حرم الله أن يوجد له نظير ، ثم يرد الختام التقليدي للمدحة بدعائه للممدوحه بالفوز في حالتي السلم والحرب على السواء .

ومن الواضح أن المتنبي سار على المنهج التقليدي في صياغة الشكل العام للمدحة ، ولم يجد غضاضة في معالجتها من خلال صور التراث ، ومع هذا يبقى له من شخصه وفنه وإبتكاره ما أضافه في أسلوب المعالجة الفنية للموضوع والشكل من خلال اللغة والصورة ، فقد اعتمد بشكل واضح على التشخيص ، وقد ملك زمامه في كثير من لوحاته الفنية ابتداء من صور الرحيل ، إلى مخاطبة الوحش ، إلى صور الحرب وتشخيص السيوف والخيل وتحريك مشاهد القتال ، وهو ما استغله في عرض مشاهد عميقة برع الشاعر في تصويرها .

(٢)

ومع صراع التراث والتجديد تصارعت في القصيدة ذات المتنبي مع تراثه ومع رصيد ممدوحه ، فقد جعل ريعها الأول - تقريباً - تراثاً خاصاً ، بما يشمله من

حديث المقدمة وتصوير الرحلة ، وخصص ربعها الأخير للحديث عن نفسه ، فحوله إلى فخر من خلال عرض علاقته بالممدوح ، وأبقى لسيف الدولة بعد ذلك نصف القصيدة أو أكثر قليلاً ، وهو ما أوقعه بين المقدمة والخاتمة من تصويره ممدوحاً كريماً أصيلاً في وقت السلم ، وهو شجاع قادر على العفو عند انتصاره في حروبه ، وهو من خلال هذا كله يلم بأطراف التصوير من واقع مادة عصره ، وخاصة في مشهدى الشجاعة والكرم ، ورصد المواقف الدالة على كل منهما .

وإذا صح توزيع القصيدة على النحو الذى رأيناه يصبح من الطبيعى أن يستقى الشاعر من المعجم البدوى كثيراً من ألفاظه وصوره ، وخاصة فى الجزء الأول من النص ، مما يتعلق بحديث المقدمة والرحلة ، حيث يظهر الركب ، والريع ، والرياح ، والمحل ، والعيس والليل المظلم ، ووحشة الصحراء ، ويظل للمتنبى ما أضافه من ابتكاره فى تشكيل الصورة الغزلية التى أبدع فى تصويرها من ناحيتين : الأولى حين أبدع فيها وأجاد حيث صدرت عن ذاته ، فمسجل مقاييس للجمال كما رآها تمتد مابين القدمين إلى الرأس ، والثانية حين أفاد فيها أيضاً من التراث من جانبين : الأول من التراث الجاهلى حين سأل صاحبه أن تسأل عنه فرسه وسيفه وناقته ورمحه وهو ما يكاد يذكرنا بقول عنتر بن شداد فى الجاهلية ، حين حاول تجاوز المستوى العبودى إلى طبقة الأحرار من خلال فروسيته التى شهد له بها فرسه - مجازاً - وفرسانه حقيقة ، حتى راح يصرح بذلك فى قوله :

هلا سألت الخيل يا أجنه مالكِ إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
يخبرك من شهد الواقعة أنني أغشى الفى وأعف عند المغنم
والثانى : من التراث الإسلامى حين يلجأ إلى التضمين من آيات القرآن الكريم فى قوله :

وطرف إن سقى العشاق كأساً بها نقص سقايها دهاقا
إذ يفيد فيه من الآية الكريمة «وكأسا ودهاقا» على مستوى تميز صورة الكأس الدهاق التى خصها بهذا الوصف تأثراً بالآية الكريمة .

كما يظهر الجديد فى هذا الجزء من القصيدة فى كثرة الأسماء ، وكثافة الأعلام التى عددها الشاعر ، وهى تصدر عن واقع عصره ، وتكاد تزيد من علاقة القصيدة بواقع الشاعر ، فهو يذكر (نجداً) وقد تركوها راحلين عنها ، فاجتازوا الصحراء بين

(الشام) و (العراق) قاصدين (حلب) حيث تقع ديار الممدوح ، وهي أسماء حضارية تزيد من توثيق القصيدة في ارتباطها بعصرها ارتباطاً علمياً مؤكداً .

وفي عرض موضوع المدح اصطنع المتنبي نفس الإزدواجية التي اعتمد عليها بين تراثه وواقعه ، فرسم شخصية ممدوحه من خلال معجم الأدب العربي القديم الذي أصبح قاسماً مشتركاً يأخذ منه كل شاعر بطرف ، حتى تشابهت الأطراف لدى شعرائه ، فراحوا يكررون بعضهم بعضاً ، بل راح الشاعر منهم يكرر نفسه في قصائده المختلفة في نفس الموضوع ، وأحياناً في نفس الممدوح كما نرى عند البحتري في موقفه من مدح الخليفة المتوكل حين مدحه بقصيدتين مكررتين في سنتين متباعدتين (٧) فاللوعة العامة تنتهي إلى إبراز شخصية الممدوح ، بما تتمتع به من أصالة النسب ، والكرم ، والشجاعة ، والشاعر إنما يؤكد هذه الصفات بصور يرسمها من العصر لعلها تكون شاهداً أميناً على مايقوله سواء من تشجيعه للشعر أو إكرامه الوافدين عليه ، أو عرض مواقفه البطولية في الحروب موزعة بين الطابع القتالي المتمثل في شجاعته ، أو الطابع الإنساني الذي يبرزه عفوه عند قدرته وانتصاره ، ومنه على أسراه .

ويبقى تجديد المتنبي واضحاً في عرض هذه الصور ، إذ يجعل ممدوحه سيفاً لقريش ، وساقاً للحرب ، وقد خضعت له كل أدوات القتال من سيوف وخيول وقد ضمنت له النصر ، ثقة منها بها ، واطمئناناً إلى طبيعته كفارس عملاق يصعب أن ينال منه خصمه .

ولا تزال للصور البدوية سيطرتها في هذه المواقف أيضاً ، إذ تظهر الصحراء ، والكر والفر ، والخيل العتاق ، والصريخ ، والطنن ، والفوارس والهوادي ، والعجاج ، وكلها التقطها من المعجم القديم الذي استقى منه شعراء المدح الصور البطولية التي أضفوها على ممدوحهم في مشاهد القتال بوجه خاص .

وفي الجزء الأخير من القصيدة ظهر المتنبي مفتخراً بنفسه ، محقراً حساده ، موجهاً ذمه إليهم ، ومحاولاً صياغة خلاصة تجاربه وطبيعة رؤيته للعلاقات الاجتماعية مع الناس في مجموعة الحكم التي لخصت مسلكه ، وانطلقت من واقع حياته .

ولاشك أن المتنبي - على هذه الصورة - يعد من أكثر شعراء العربية الذين

(٧) قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية للمؤلف .

نجدوا فى الرىط بين التراث بفروعه المختلفة وبين للمعاصرة بما فيها من تيارات فردية ، سيطرت عليها ذات الشاعر ، ومن خلالهما معاً اكتملت له أدواته الفنية ، وتبلور المنهج المتكامل للقصيدة العربية فى فن المديح .

وقد ظهرت مكانة المتنبي متميزة فى صناعة الشعر فى حدود تلك الصناعة اللفظية التى اعتمد فى بعضها على الجناس (تلاقى - تلاقى ، سقى العشاق - سقانيها ، فافت الأمطار ، فافا ، نسلب - يسلب ... إلخ) ، كما كثر لديه الطباق اللفظي، والمعنوي (الاغتباق ، الصبوح ، لانسلب ، يسلب ... إلخ) ولا يخفى دوره البارز فى الجمع بين الصناعة اللفظية والتصويرية ، بعد أن مزجها جميعاً بما استلهمه من التراث ، وما أضافه من معالم عصره ، ومن حسه الذاتى الخاص ، مما يصور قدراته الإبداعية فى هذا الفن الشعرى لعله يعيد إليه شيئاً من اعتباره فى إطار عموم المدح العربى من ناحية ، وفى حدود خصوص المدح الحرى من ناحية أخرى .

(٣)

ولانستطيع أن نتبين كل الأصول والمقومات الفنية لقافية المتنبي بعيداً عن التراث ، فقد بدت - فى الواقع - قطعة منه ، تعلن عن نفسها من خلال تلك الصور المتعددة التى التقطها الشاعر الضخم من أسلافه ، مكملأً بذلك الحلقات الفنية التى داروا فيها ، سواء أتم ذلك فى حديث المقدمات أم وقع فى منطقة الصور الفنية التى احتراها موضوع قصيدته .

فمنذ حديث الغزل لا يتورع الشاعر أن يتقمص شخصية العذرى الذى أسقمه الهوى ، يسجل أمنيته فى أن يكون هوى الأوبة عدلاً بين البشر ، مما يذكرنا بقول جميل ولعل المتنبي تذكره أيضاً :

ألى الناس أمشالى أحبوا لحبهم	كحبى أم أحببت من بينهم وحدى
فلم أر مثل الناس لم يفلحوا الهوى	ولم أر داء كالهوى كيف لا يهدى ؟
أكاد كلنا يلقى المحبون قبلنا	بما وجدوا أو لم يجد أحد وحدى ؟ (٨)

ولعل مصدره يرتد أيضاً إلى مجنون ليلى فى رؤيته الغزلية التى ينطلق فيها

داعياً :

فيارب سوا الحب بيني وبينها يكون كفافاً لا على ولا ليا (٩)

ويتوقف المتنبي عند تصوير ما أصيب به من السقم والهزال ، قريباً أيضاً من وقفة العذريين ، وكأنه يردد بذلك ماصوره جميل من آلام الهوى ، وكيف أرهقت جسده حتى أصابه النحول ، ويلغ منه الهزال مبلغاً :

تعلقتهما والجسم مني مُصَحَّحُ لما زال ينمو حبُّ جَمَلٍ وأضعفُ
إلى اليوم حتى ملَّ جسمي وشفني وأنكرت من نفسي الذي كنتُ أعرفُ (١٠)
ويبدو شبيهاً أيضاً بما رده مجنون ليلى قائلاً عن نفسه :

وشاهد رجدي دمع عيني وحبها ترى اللحم عن أحناء عظمي ومنكي (١١)
أو اعترافه الصريح في قوله مصوراً أبعاد حالته النفسية والجسمانية معاً :
أنا الناحل المهموم والقائم الذي أراعي الشرها واغليسون نوم
أظل بحزن دائم ونحسّر وأشرب كأساً فيه سم وعلقم (١٢)

أو قول قيس لبني معماً الموقوف إلى سبيل حكى يرى فيه :
وللحب آيات تبينُ للفُتَى شحوا وتعمى من يديه الأشاحم (١٣)
ويرضى المتنبي من غزله في صاحبه بالقليل على نهج عالم العذريين أيضاً ، ولعله وجد متعته في قول جميع مزجا بين هزاله ، ورضاه بالهزيل من عطاء بثينة إن هي وصلته :

أيا ربح الشمال أما ترينى أهيمن وأننى بادی النحول
هي لي نسمة من ربح بُثْنِ ومنى بالهبوب إلى جميل
وقولي يا بثينة حسب نفسي قليلك أو قليل من القليل (١٤)

ولانستطيع هنا القطع بأن المتنبي قد أغلق على نفسه أبواب العذريين ، ولم يتجاوز دواوينهم ، في وقت أفاد فيه منهم كثير من شعراء عصرهم ، أو العصور التالية ، حتى أصبحت بعض صورهم الغزلية ضمن القاسم المشترك الذي يلتقى من

(٩) ديوان مجنون ليلى . (١٠) ديوان جميل ٨٠ .

(١١) ديوان مجنون ليلى ٥٢ . (١٢) ديوان مجنون ليلى ٤٤ .

(١٣) شعر قيس لبني ١٥٥ . (١٤) شعر الأحوص ٢٠١ .

حول شعراء الاتجاهات المختلفة ، على نحو ما رده الأحوص ، وهو من أبناء المدرسة الحضارية في غزله قائلاً :

ولأنم لأمي فبها فسقلت له قد شف جسمي الذي ألقى به ودّمي (١٥)
أو قوله :

يا صاحبي على فزادي جمره وبري الهوى جسمي كما تريان (١٦)

وكذلك قول بعض المغمورين أو المقلين من شعراء نفس العصر ، ولم تذع شهرتهم في البيعة الغزلية ، مما يتكشف - على سبيل المثال - من قول الشمر دل اليربوعي :

قالت حباة ما لجسمك ناحلا وكساك منزلة الشباب قتيلا (١٧)
أو قوله :

يا أم حرب برى جسمي وشيبي من الخطوب الذي تبرى وتعتري (١٨)

وهكذا تعددت المعطيات أمام المتنبي ، وانتشرت الصورة لدى كثير من الشعراء من أسلافه ، ممن عاشوا واقع التجربة العذرية في الغزل ، أو اكتفوا بتمثلها ونقلها من مدرسة العذريين ، وراحت بقية ملامح المقدمة عند المتنبي تشي بالمزيد من هذا التأثير ، والحرص على اقتفاء أثر السلف في عرض الصورة ، مع إعادة معالجتها وإخراجها ، ولكنها تظل وشيجة الصلة بترائثها القديمة ، ففي الغزل الذي يرى فيه صاحبه بديراً يكاد يقتفى أثر أبناء البيئات الغزلية ، فلا يبتعد ، كثيراً عما سجله مجنون ليلى :

هي البدر حسنا والنساء كواكب فشتان ما بين الكواكب والبدر (١٩)
وكذا قوله :

ألم تعرفوا رجها ليلي شعاعه إذا برزت يغني عن الشمس والبدر (٢٠)

وكذلك كانت لوحة الرحيل التي استوقفت المتنبي حزناً باكياً ، ولعله راح فيها يتلمس صوراً قريبة مما رسمه أبناء البيعة الغزلية ، على نحو ما قاله المجنون :

إذا نحن أدلجنا وانت أمامنا كفى لمطايانا بذكرك هاديا (٢١)

(١٥) الأغاني ٨٦/٧ . (١٦) شعر الأحوص ٢٣١ . (١٧) شعراء أمويون ٥٣١/٢ .
(١٨) نفسه ٥٣٢/٢ . (١٩) ديوان مجنون ليلى ٤٠ . (٢٠) نفسه ٣٤ .
(٢١) نفسه ٩٣ .

ويستوقفه اجتماع أنظار المحبين حول صاحبتة ، إعجاباً بجمالها ، وكأنهم يضربون بعيونهم من حولهم نطاقاً ، ويكاد يلتقى مع صورة مجنون ليلي أيضاً :

تذكرت من ليلي على بُعد دارها ويلي فتول للرجال خلوب^(٢٢)
وتصوير معالم الجمال ، وقد انتشرت بين الفرع والقدمين عند المتنبي أيضاً
يكاد يذكرنا بقول قيس لبنى :

يا أكمل الناس من قرن إلى قدم وأحسن الناس ذا ثوب وعريانا^(٢٣)
ثم صور «الماق» و«الحادي» ، مما يكاد يلتقى فيه مع صور الشمردل اليربوعي:

ولي المخلد مهلاً لما رأين لنا نحوا سوى نحوهن اغرورق الحديق^(٢٤)
وقوله :

فما رأيت كما تغرى الحداة بهم ولا كنظرة عين جفنها غرق^(٢٥)
كما يتكرر لديه مصدر صورة الحادي على غرار ماصوره أستاذة أبو تمام :

وخذى ولففت ولم أقل من عبرة ولففت حشاي بها لحادينا قف^(٢٦)
ومع فكرة الحادي ، ومع مقومات المشهد الحركي للظعينة ، ومن خلال مشهد الثبات النفسي الكتيب من قبل المتنبي يبدو ماصوره في أبيات المقدمة شديد الصلة بالتراث أيضاً ، ولعله راح يلتقى من مخزونه الفكري ما طرحته تلك الصور ، ولعل أبرزها ما استوقفه من صدق الهوى ، وأصالة الارتباط بينه وبين صاحبتة ، ولعله بدا في ذلك قريباً مما صوره قول أبي تمام أيضاً :

تكاد تنتقل الأرواح لو تركت من الجسوم إليها حين تنتقل^(٢٧)
بل ربما بدا قريباً من قول جرير إزاء ظفيفته وقومها :

وما زال الفزاد إليك صباً على ضغن لقومك وازدراء^(٢٨)
أو قول جميل :

فإنك بك جثمانى بأرض سواكم فإن فؤادى عندك الدهر أجمع^(٢٩)

(٢٢) نفسه ٣٣ . (٢٣) شعر قيس لبنى ١٥٥ . (٢٤) شعراء أمويون ٥٣٢/٢ .
(٢٥) شعراء أمويون ٥١٨/٢ . (٢٦) ديوان أبي تمام ٢٩٤/٢ . (٢٧) ديوان أبي تمام ٨/٢ .
(٢٨) ديوان جميل ٧٣ . (٢٩) ديوان جرير ٦٦٢/٢ .

بل إن توزيع البدر بين مهشد جمالها ، وبين سقم الشاعر وهزاله ، على نحو ماعرضه المتنبى قد يبدو قريب الصلة بما رسمه قول جرير :

لها مثل لون البدر فى ليلة الدُجى وريح الخُزَامى فى دماث مسيل (٣٠)
وكذا ماكان رسمه الأخطل من صورة المحاق فى قوله مع اختلاف الموقف وطبيعة الموضوع :

فإن بك كوكب الصمعاء نحساً به ولدت وبالقمر المحاق
فقد أحيا سفاه بنى سليم دفين الشر والدمن البواقى (٣١)

ولعل المتنبى قد توقف نفساً أمام رحلة الظعينة ، فأطال فى عرض اللوحة ، وتعددت لديه جزئياتها المختلفة ، تعبيراً عن مشاعره إزاءها ، وتصويراً لموقفه منها ، وكذلك موقفه من تلك اللوحات التراثية التى تبارى من حولها الشعراء فى رسم صور متعددة لنظائرها ذلك الموقف على نحو ما رسمه قول أبى تمام :

أما إنه لولا اغليط المودع وربع عفا منه مصيف ومرجع
لحقناً بأغرامهم وقد حوم الهوى قلوباً عهدنا طيرها وهى ولع
وعهدى بها تحى الهوى وتميته وتشعب أعشار الفؤاد وتصدع (٣٢)

على أن الشاعر لم يأخذ كل شئ من منطق إيجابى ، فله وجهة نظره الخاصة المتميزة التى يصدر عنها الأشياء تحليلاً وتفسيراً ، على نحو ما استوقفه من حقيقة التبعة التى راح يلقيها على الرياح والأمطار ، رآها من منظور «الحادى» الذى يقود القافلة أثناء الرحيل وينذر به ، على عكس ما تعارف عليه أسلافه كما نرى مثلاً عند الأخطل :

دمن تزعزعها الرياح وتارة تسقى بمرتجز السحاب ثقال (٣٣)
وكذا قوله :
أذكرت عهدك فاعبرتك صباة وذكرت منزلة لآل كنود
أقوت وغير أيها نسج الصبا وسجال كل مجلجل محمود (٣٤)

(٣٠) نفسه ٩٤٥/٢ . (٣١) ديوان الأخطل ٨٠/١ المحاق : آخر ثلاث ليال من الشهر .
المن : العقد والضغينة . (٣٢) ديوان أبى تمام ٣١٩/٢ .
(٣٣) ديوان الأخطل ١٣٦/١ تزعزع : تفرق . المرتجز : الرعد . الثقال : المثل البطى المشى لكثرة ما فيه من الماء . (٣٤) نفسه ٥١٩/٢ كنود : اسم امرأة . أقوت : خلت . السجال ج سجل وهو الدلو العظيمة الملوثة ماء . المجلجل : السحاب فيه رعد .

أو قول الأحوص :

تلك دار الغضا وحشاً وقد يالفها المجتدون والزوار
أصبحت دمنة تلوحُ بمثنى تَغْتَفِيها الرياح والأمطار
وكذلك الزمان يذهب بالناس من وتبقى الديار والآثار (٣٥)
ومن قبله قول حسان بن ثابت :

ديار من بنى الحساس قفر تغفيتها الروامس والسماء

وعلى هذا النهج تتكرر الصور المتشابهة بين مارسمة المتنبي ، وبين مأسبق إليه لدى شعراء السلف في مختلف العصور ، فاللوحة حين يرسمها تعبر عن حلقة وثيقة الصلة بالتراث ، فيها من ضروب المحاكاة وصور التجديد معاً ، وحتى في بعض المشاهد الجزئية لانعدام لديه أصول الصور ، على نحو ما رده حول الكأس الدهاق ، على غرار ما قاله أبو تمام في صورة له مع اختلاف الموقف :

قد سقتني الأيام من يدها سماً لفقدى له بكأس دهاق (٣٦)

أو ما قاله الأحوص مع تشابه الموقف :

حلفت لك الغداة فصديقني برب البيت والسبع الطباقي
لأنت إلى الفراد أخذ حبا من الصادى إلى الكأس الدهاق (٣٧)

وهكذا يمكن تفتيت اللوحة التي رسمها المتنبي من خلال هذا المنظور التراثي الذي نهل منه بصورة ناضجة ، تكشف - أول ما تكشف - عن وعيه الكامل بمادة فنه ، واكتمال رؤيته للمواقف التي راح فيها يصول ويجول بين تجاربه الخاصة ، وبين واقع عصره وتجارب أسلافه التي أفاد من صياغتها ، كما رأينا في لوحة المقدمة بما فيها من مشاهد رحيل الطعينة والملاح الغزلية ، ووقفته إزاءها ، والعين شكرى ، على نحو قرى مما صوره جميل في قوله متحسراً ومستذكراً :

تمتعت منها يوم بأنوا بنظرةٍ وهل عاشق من نظرة يمتع ؟ (٣٨)

أو ما صوره الشمر دل اليربوعى في قوله :

ولى الحدور مهلاً لما رأينَ لنا نحواً سوى نحرهن اغرورق الحدق (٣٩)

(٣٥) ديوان الأحوص ١٢٤ . (٣٦) ديوان أبي تمام ٤٤٨/٢ .

(٣٧) ديوان الأحوص ١٢٤ . (٣٨) ديوان جميل ١٢٤ .

(٣٩) شعراء أمويون ٥٣٢/٢ .

وماكان للمتنبى أن يأخذ الموقف التراثى بهذا الشكل فى لوحة المقدمة فحسب، إذ راحت الصور تزدهم على ذاكرته ، ويتلاعب بها خياله وفكره فى لوحة الموضوع، فأدار أكثر من حوار حول ممدوحه ، ملتصقاً بأبعاد الصورة من أعماق ذلك التراث بعد معالجته الخاصة له ، على نحو مايتبين فى صورة سيف الدولة ، حين جعله إمام الأئمة من قريش ، على نهج قول الفرزدق فى سليمان بن عبدالمك :
 ألت ابن الأئمة من قريش وحسبك فارسُ الغبراءِ خالاً (٤٠)

والصورة قائمة لدى الأخطل فى قوله :
 وماوجدت فيه قريش لأمرها أعفُ وأوفى من أهلك وأمجدا
 وأصلب عوداً حين ضاقت أمورها وقمت معداً أن تخيم وتخمدا (٤١)

وممدوحه قمر من القروم العظام كما كان عند الأخطل :
 قمر تمهل فى أمية لم يكن فيها بذى أبى ولاخوار (٤٢)

وهو قمر سباق يفوق نظرائه جميعاً ، بل يعدُّهم المتنبى «حقاقاً» يعجزون عن اللحاق به ، مما يقترب من صورة رسمها الأخطل لممدوحه قائلاً :

ألا أيها الساعى ليدرك خالداً تناه وأقصر بعض ما أنت تفعلُ
 فهل أنت إن مدَّ المدى لك خالد موازنه أو حامل مايحملُ ؟
 أبى لك أن تسطيعه أو تناله حديث شاك القوم فيه وأولُ (٤٣)

وهى صور كثر تكرارها لدى الأخطل نفسه حيث قال :

رأيت قروم أبى نزار كليهما إذا خطرت عند الإمام فحولها
 يرون لهمام عليهم فضيلةً إذا ما قروم الناس عدت فضولها (٤٤)

وهو يستمد العقل والحكمة من فكرة القروم هذه ، حتى إذا ماتجاوز دائرة القروم إلى الفتيان وظفها لبيان الشجاعة والحيوية وقوة ممدوحه وشدة بأسه مع خصومه :

(٤٠) ديوان الفرزدق ١٠١/٢ .

(٤١) ديوان الأخطل ٢٠٨/١ . (٤٢) نفسه ٤١٣/٢ القرم : السيد المعظم .

(٤٣) نفسه ٢٨/١ . الحديث : المجد الذي بناه الممدوح . شلى : سبق . الأول : المجد القديم الذى بناه أجداد الممدوح وأباؤه . أقصر : كف . المدى : الغاية فى السابق .

(٤٤) ديوان الأخطل ٦١٥/٢ القروم ج قمر وهو السيد الشريف . ابنا نزار : ربيع ومضر . خطرت : فاخرت بشرفها وقدرها .

واكملها عقلا لدى كل موطن إذا وزنت فيما يشك عَقُولُهَا
فتى الناس همّام وموضع بيته براهمة يعلو الرّواي طوْلُهَا (٤٥)
وقد حرص ابن رشيّق على تبين أصول هذه الصورة عند أبى الطيب ، حين
بحث حول قوله :

وما الحداثة من علم بمائعةٍ قد يوجد الحلم فى الشبان والشب (٤٦)
إذ ردها إلى قول شفيق العشيرى :
فإن لى مافى الشيوخ من الهوى فقد يعرض الأهواء للشب والمرد (٤٧)
وإذا الممدوح يجمع إلى قوته ، حرصه على العفو عن أسراه ، وفك وثاقهم ،
وهو أيضاً يعرض المشهد على نهج الأخطل فى قوله :

وقد فككت عن الأسرى وثاقهم وليس يروجون تلجاءً ولادخلاً (٤٨)
أو على نهج الفرزدق فى قوله أيضاً :
إلى المؤمن الفكاك كل مفيد يده وملقى الثقل عن كل غارم
بكفين يضرّون فى راحتيهما حيا كل شئ بالغيوث السّواجم (٤٩)
وفى الصورة التقليدية للهجر ، حين يصل الشاعر إلى عرض مشاهد كرم
ممدوحه أخذ المتنّبى من القاسم المشترك العام ، كما أخذما عرضه جرير فى قوله
أيضاً :

ما البحر مغلولبا تسمو غواربه يعلو السّففين بأذى وإزباد
يوماً بأوسع سبباً من سجالكم عند العناة وعند المعتفى الجادى (٥٠)
أو قوله :
لما بلغت إمام العدل قلت لهم قد كان من طول إدلاجى وتهجيرى
فاستوردوا منهلاً ربّان ذا حجبٍ من زآخر البحر يرمى بالقراقير (٥١)

(٤٥) ديوان الأخطل ٦١٥/٢ الرابية : المكان المرتفع لتراه الأضياف وترى ناره فنقصدها .
(٤٦) قراضة الذهب ٧٢ . ديوان الأخطل ١٥٩/١ الدخّل : الملجأ يختبأ فيه .
(٤٨) ديوان الفرزدق ٣٠٨/٢ . (٤٩) ديوان الفرزدق ٣٠٨/٢ .
(٥٠) ديوان جرير ٧٤٥/٢ .
(٥١) ديوان جرير ١٤٨/١ . الغوارب : أعالي الموج . الأذى : الموج . القراقير : السفن .

وربما بدت صورة البحر ، وقد قصر عن بلوغ كرم سيف الدولة ، شديدة القرب مما رسمه الأحوص أيضاً فى قوله :

لو كان ينقص ماء النيل نائله أمسى وقد حان من جماته نغد^(٥٢)

والصورة رسمها أبو تمام فى حديثه عن ماء المزن واعترافه بفضل ممدوحه عليه قائلاً :

إن غاض ماء المزن فضت وإن قست كبد الزمان على كنت رؤوفاً^(٥٣)

وفى غير لوحة الكرم راح المتنبى يستعرض من ثقافته التراثية ، وينهل من المعين الثرى الذى عرفه ديوان المدح العربى ، فكما صور سيف الدولة حساماً للقوم إذا غضبوا نرى من قبله أبا تمام يقترب من الصورة حين قال :

لما انتقيتك للسيوف كفيتمها والسيف لا يكفيك حتى ينتضى^(٥٤)

وحين يعرض المتنبى لوحة الرحيل إلى سيف الدولة من منطق الإعجاب الخالص به ، وهو إعجاب يطرحه من خلال إيله قبل أن يطرحه من خلال ذاته ورفاقه عن نور ممدوحه مما يهدى للمعتفين إلى دياره :

نور أضاء لنا البلاد وقد دجت ظلم تكاد بها الهداة تجور^(٥٥)

وعلى هذا يبدو إرهاب ناقتة صورة مكررة من معطيات ناقة السلف ، كما صورها الأخطل - على سبيل المثال أيضاً - فى قوله :

إليك أبا مروان يحمم أركب أتوك بأنضاء خفاف حومها^(٥٦)

وكما صور المتنبى ناقتة صور خيول ممدوحه ، وكيف بدت فيها الجراءة والمرودة معاً فكانت مؤلفة دقاقاء على حد تصويره الذى جاء قريباً من صورة الكميت التى رسمها للكلاب :

مؤلة الأذان عقد كأنها يعاسب لا يأدو الضرار اختيالها^(٥٧)

وهى صورة تبدو راسخة فى خيال المتنبى ، إذ كررها فى شعره على نحو ما أورده فى قوله :

(٥٢) ديوان الأحوص ١٧٠ . (٥٣) ديوان أبى تمام ٢/٣٨٣ .

(٥٤) نفسه ٢/٣٠٤ . (٥٥) ديوان الأخطل ٢/٤٠٤ .

(٥٦) ديوان الأخطل ١/٣١٦ الأضاء : المهازىل من الإبل واحداً نضو . نضو الشئ : خلقه

(٥٧) ديوان الكميت ٢/٤٥ .

وتنصب للجرس اخفى سوا معاً يَخْلَنَ منجاة الضمير تناديا (٥٨)

وفى موقف المتنبي من سيف الدولة فى تلك الصورة التى عرض فيها موقفه من تأمين رعاياه ، وضمان الأمن والاستقرار لهم ، وحديثه عن وحش الصحراء معاتباً ومحاوراً ، كل هذا يبدو أيضاً قريب الصلة مما ورد من صور القدماء ، على نحو ما رده الفرزدق فى قوله عن ممدوحه :

لقد أمنت وحش البلاد بجامع عصا الدين حتى ماتخاف نوارها

به أَمَّنَ الله البلاد فساكن بكل طريد ليلها ونهارها (٥٩)

وكذا ما صورته ابن قيس الرقيات :

دانت له الوحش والسباع كما دانت مجوس الأبله الصنما (٦٠)

وحين يسجل المتنبي قمة إعجابه بسيف الدولة من منطق تفرد ، ونفى وجود نظير له ، وتعجبه من قدرة الخلاق حين تتعلق بعظمته ، فهو يبدو أيضاً قريباً من التراث ، إذا أخذنا بتلك الصور التى رسمها كعب الأشقرى :

أنت الكريم الفتى لا شئ يشبهه لا عيبَ فيك سوى أن قيل من بشر (٦١)

وهو أيضاً ما تردد فى صورة أبى تمام :

فما فى الأرض من شرٍ يفاع سُبِقَتْ به ولا خُلِقَ يفاع

فلو صررت نفسك لم تزد لها على ما فيك من كرم الطباع (٦٢)

وقول الأحوص :

ولو كان بللُ المال والجود مُخلداً من الناس إنساناً لكنت اخلداً (٦٣)

وفى حديث أبى الطيب عن نفسه فى ثنايا المدحة ، وما يحيط به من عالم الحساد الذين يضيقون به ، ويحقدون عليه ، مادفعه إلى إرسال رسالته إليهم ، مصوراً إياهم ضعافاً أمام قوته على نحو ما عرضه قول الأخطل :

إذا الشعراء أبصرتنى تعلبت مقاحيمها وازرر عني فحولها (٦٤)

(٥٨) ديوان المتنبي ٦٣٢ . (٥٩) ديوان الفرزدق ٢٣٣/١ .

(٦٠) ديوان ابن قيس ١٥٤ . (٦١) شعراء أمويين ٤١١/٢ .

(٦٢) ديوان أبى تمام ٣٤٠/٢ . (٦٣) ديوان الأحوص ١٠٣ .

(٦٤) ديوان الأخطل ٦٣٦/٢ .

بل إن صيغته الدعائية التى اتخذها خاتمة لأبياته تبدو قريبة الشبه بما قاله الأخطل أيضاً :

فإن عاش همأم لنا فهو رحمة من الله لم تنفس علينا فضولها
وإن مات لم تستبدل الأرض مثله لأخذ نصيب أو لأمر يعولها (٦٥)

والى هذا الحد بدا حرص أبى الطيب على استعادة سيرة أسلافه بشكل مباشر ، أو غير مباشر ، ذلك أن أهم ما يجب أن نسجله فى مجال الأخذ أنه لم يكن ناقلاً ولا مقلداً ، وهو الشاعر الضخم الذى شغل بفنه فى عصره ، ولكنه كان قادراً على تطويع ما أخذه من خلال ما تمتع به من نضج الملكة واكتمال الأداة ، وكأنه أثر الأيتراك شيئاً ، فحتى حديثه عن البرق فى مجال السبق نجد له إرهاصات سبق إليها فى قول كعب الأشقرى :

فلى الريح عليك إن جاريتهى وذرى الجبال وكل بحر زاخر
والشمس والقمر المنير إذا بدا ليل التمام وكل نجم زاهر (٦٦)
وقول جرير :

ولقد جرته فما أمامك سابق وعلى الجوالب كبوة وغبار (٦٧)
وكذلك فى حديثه عن الرفاق ، ولعله وضع فى اعتبارها ما سبقه إليه الأخطل فى قوله :

إلى اسرى لاخطاه الرئاساق ولا جذب الخوان إذا ما استبطى المرق (٦٨)
وما حدث فى لوحات للموضوع المدحى تكرر فى تلك الصورة الجزئية التى حرص فيها المتنبى على إدخال ذاته شريكاً فى موضوع القصيدة ، فكانت فلسفته الخاصة صدى أميناً لواقع حياته ، وفهياً راح يرصد ما اقتنع به من منطق القوة كأساس لضمان السيادة فى الحياة ، ولذلك لم يتردد فى تكرارها على نحو ما سجلته يائته حيث يقول :

إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة فلا تستعدن الحسام الهاميا (٦٩)

- (٦٥) نفسه ٦٢١/٢ لم تنفس : لم ييخل علينا . يعولها : يقدحها ويثقلها .
(٦٦) شعراء أمويين ٤٠٨/٢ .
(٦٧) ديوان جرير ٦٤٧/٢ . الجواب : التى تجلب على الخيل من ورائها .
(٦٨) ديوان الأخطل ٦١٠/٢ .
(٦٩) ديوان المتنبى ٦٢٣ . فهو يدعو إلى عدم اتخاذ الرماح الطويلة للغارة وكذلك الجياد إلا =

إذ يقرر ضرورة الحاجة إلى السيف لنفى الذل وخوض صراعات الحياة ، ومن يرضى بذل العيش ، فإنه - عندئذ - يفتقد تلك الحاجة إلى السيف اليماني ، وهو ما يعود إلى تأكيدده في نفس القصيدة :

ولا تستطيلن الرماح لغارة ولا تستجبدن العناق المذاكيا
لما ينفع الأسد الحياء من الطوى ولا تنقئ حتى تكون ضواربا

وعلى هذا النحو يتضخم الرصيد الفني من منظور الصراع عند المتنبي حتى يمتد إلى موضوعات شعره ، بل يشمل كل جزئيات القصيدة من مقدمتها إلى موضوعها إلى ختامها ، ويكاد يغطي فيها صراع الحديث الغيري مع الذاتى على السواء ، مما يؤكد أكثر من حقيقة حول ضرورة التراث حتى للشاعر العظيم الذى لا يعجز عن الابتكار ، بل تزداد قيمة ابتكاره من خلال تشبئه بهذا التراث الذى يعدّه أغلى ممتلكاته ، فلا يتورع عن الأخذ منه ، وتطويره والإضافة إليه ، كلما ساحت له الفرصة وواتته الطاقة الفنية ، وعندئذ يتحول إيقاع الصراع إلى نسق جديد يعكسه المزاج الهادئة بين القديم والمستحدث فى آن واحد .

كما تكشف هذه الشواهد - على كثرتها - عن طبيعة المتنبي الذى لم يقبل أن يظل حبيس هذا التراث ، أو مستعبداً لدى شعراء السلف ، بل راح يأخذ ويضيف ويحور ويعدل ، وربما صدرت الصورة عن غير قصد إلى التأثير ، بل ربما جاء صدورها تلقائياً عن ضخامة ذلك الكم من التراث ، كما استوعبه الشاعر ، وسيطر على وجدانه وامتلات به ذاكرته ، وهل نستطيع أن نسلبه حقه فى الابتكار والإضافة لمجرد أنه ترك العنان لذاكرته ، لتكشف جوانب مختلفة مما كمن فيه ؟ .

ومن خلاصة هذه القراءة للقافية يصح الاعتداد بشاعرها وبها نموذجاً واضحاً ومميزاً للمنطق الصراعى العام الذى حكم شاعر المدحة العباسية على شتى مستويات المعالجة ، وأساليب التصوير والتعبير التى ازدحمت بها .

طغمان استمرار الحياة كما يدعو إلى التبجح والوقاحة لأن الأسد إذا لزم الحياء ولم يصد
بقي جائعاً لاهية له .

الفصل الثالث
الأبعاد الاجتماعية للصراع

- (١) حول الموقف الحضارى (شعبية أبى نواس)
(٢) الموقف الدينى (بين الزنادقة والزهاد)
(٣) الموقف الأخلاقى (بين الفريقين)

(١) حول الموقف الحضاري في رائية أبي نواس

والتعريف بالشاعر هنا ضروري للتعرف على أبعاد هذا الموقف الاجتماعي ، فهو الحسن بن هانيء ، ولد في الأهواز بفارس ، كان أبوه مولى وأمه فارسية ، وكانت نشأته بالبصرة ، وتلمذته على يد الشاعر الماجن والبة بن الحباب .

تبدى أبو نواس وخالط العرب الخلف ، وتمكن من لغتهم ، وأصبح واحداً من فصائهم ، وعاد إلى الكوفة ، وأخذ كثيراً من علوم اللغة عن أئمتها .

أصبح واحداً من كبار الشعراء العباسيين في العصر الأول ، وهو شاعر مطبوع بمقاييس القدماء كشف شعره عن تجاربه الخاصة ، وعن حقيقة واقعه النفسي ، وكثر نظمته في الخمر والمجون واللهو والعبث ، ودار أكثر من حوار نقدي حول تجديده في الشعر ، وإلحاحه على هذا التجديد ، وهو ما يردد في أكثر من موضع من هذا الكتاب .

ويقرر ابن بسام أن أبا نواس كان من الموالى ، وأنه ليس عربياً ، ذلك أن جده كان أحد موالى الحكميين «من سعد العشيرة، وإلى خراسان ، وذهب البعض إلى أنه أفسد قبل تعرفه بوالبة بن الحباب .

ويروى من أخباره أنه كان يحضر مجلس أبي عبيدة ، يسأله أخبار العرب وأيام الناس ، وأنه كان كثير التماجن والتعابث بأبي عبيدة رغم إقراره بمقدرته ، كما سمع من الإخباري الرواية الهيثم الكوفي ، والسجستاني البصري ، ومن الأصمعي ، وإن كان قد هجا هؤلاء وتماجن عليهم ، وقد درس علم الكلام والجدل ، واطلع على الفلسفة التي بدأت تشيع في عصره .

كثرت تنقله من الأهواز إلى البصرة ، إلى الكوفة ، إلى الصحراء ، إلى بغداد ، وبعد بغداد ، إلى مصر ، وبعد مصر بغداد التي صارت محط أنظار طلاب الشهرة والنفوذ ، وهناك تعرف بالبرامكة ، ثم مال إلى بني الربيع ، ثم وصل أمره إلى الخليفة الرشيد فعلم ولده الأمين ، وصار من مآذيه .

تزعّم أبو نواس مجموعة من الشعراء والظرفاء الذين عرفوا بحرية ملحوظة وثقافة غنية ، ومن أشهر أفراد هذه العصابة مسلم بن الوليد والفضل بن الضحاك .

(١) ديوان الأخطل ١-٣٤٩ .

ورق الدنيا : زخرفها ونعيمها وخضرتها .

وأضاف إلى زعامته لكل هؤلاء زعامة أخرى لتيارات متطرفة تورط فيها عن رضى منه ، فأسهم في تيار الشعبوية والزندقة في عصره إسهاماً خطيراً أذاعه شعره وعج به ديوانه .

وقد رأينا - من قبل - بائية بشار وحللتها باعتبارها نمطاً من الشعبوية السياسية ، من واقع ما اتسمت به من عصبية مذهبية سيطر على أصحابها الحقد والكراهية ضد كل من ينتمي إلى الجنس العربي ، وعلى هذا كانت تلك القصيدة بمثابة صورة (مصغرة) للموقف السياسي في الدولة ، منذ تغيرت تحت تأثير العناصر الفارسية التي ساعدت على نجاح الحركة العباسية ، كما رأينا أيضاً أبياتاً متناثرة لأبي نواس تنحو نفس المنحى ، وتدعم نفس الاتجاه وتؤكد نفس المقولة .

وفي رائيته التي نعرضها الآن صورة من صور تلك الشعبوية ، لم يسيطر عليها الحقد السياسي ، بقدر ما انتشر فيها من روح الإعجاب بالحضارة الفارسية ، والتمسك بما تتيحه للشاعر وأمثاله من تحرر وتحلل من القيم والتقاليد الاجتماعية ، أو العبادات والتكاليف الدينية ، وهي قصيدة يصبها الشاعر في قالب قصصى ، يصور فيه كيف ذهب إلى حانوت أحد الخمارين مع جماعة من صحبه ، قرأوه وقد حزم الزنار على خصره ، فأدركوا أنه ليس مسلماً ، فسألوه إن كان مسيحياً فلم يجيبهم ، فعرفوا أنه يهودى ، يظهر المودة والحب ، ويستطيع إضمار العداوة والخبث والكره ، وقد سأله عن اسمه ، فأجابهم أنه يدعى سموه ، ولكنه يكنى نفسه بأبى عمرو ، وأن هذه الكنية العربية لا تشرفه ، ولا يشرفه الانتماء إلى أهلها أو الولاء لهم ، وإنما علل اتخاذ تلك الكنية لخفة لفظها فقط .

ولاشك أن فكرة القصيدة النواسية - على هذا النحو - تشي بزرارية الشاعر للجنس العربي بكل أصالته ، ونزداد تلك الزرارية لديه وضوحاً من خلال حرصه على الإيهام أنه بصدد تقرير واقع لا دخل له فيه ، وكأنه يقنعنا بأن ماسمعه من الخمار اليهودى صاحب الكنبية العربية - لم يكن سوى تقرير عما شاهده ، والقصيدة - في جملتها - تهدف إلى تحقيق شأن العرب من خلال هذا الموقف الجزئى الذى افتقله النواسى في صورة الخمار وحواره معه ، حيث يقول :

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------|
| (١) وفتحان صدق قد صرفت مطيهم | إلى بيت خمّار نزلنا به ظهرا |
| (٢) فلما حكى الزنار أن ليس مسلما | ظننا به خميراً فظن بنا شرا |
| (٣) فقلنا : على دين المسيح بن مريم | فأعرض مزروراً وقال لنا هجرا |

- (٤) ولكن يهوديٌ يُحبُّك ظاهراً
(٥) فقلت له : ما الاسم قال : سموع
(٦) وماشرفتنى كنية عربية
(٧) ولكنها خفتُ وقلتُ حروفها
(٨) فقلت له عجباً بظرف لسانه
(٩) فأدبر كالمزورٍ يقسمُ طرفه
(١٠) وقال : لعمرى لو أحطتم بوصفها
(١١) فجاء بها زيتية ذهبية
(١٢) خرجنا على أن المقام ثلاثة
(١٣) عصابةٌ سوء لا ترى الدهر مثلهم
(١٤) إذا مادنا وقت الصلاة رأيتهم
- ويُضمّر في المَكُون منه لك الغدرا
ولكننى أكنى بعمرو ولا عمرا
ولا اكسبثنى لائئاً ولا فخرا
وليست كآخرى إنما جعلت وقرا
أجذت أبا عمر فجود لنا اغمرا
لأرجلنا شطرا وأوجهنا شطرا
للمناكم لكن سنوسمكم عذرا
فلم نستطع دون السجود لها صبرا
فطاب لنا حتى أقمنا بها شهرا
وان كنت منهم لا بريئاً ولا صفراً
يحئونها حتى تفوتهم سكرًا

والقصيدة - كما هو واضح - قصيرة ، ومع هذا القصر جمعت في محتواها بين شعوبية الشاعر وزندقته ، وكأنه تعدد المزاجية بين روح السخرية والتهكم إزاء فكرة العروبة ، مع روح السخط والتمرد على القيم الدينية والعبادات والاستهتار بها كالأمر الذى يتردد فى القصيدة ، حين يتعرض الشاعر لموقف الأديان كلها ، إذ ينفى عن صاحب الحانة كونه مسلماً ، ثم يتعرض لذكر المسيحية واليهودية على سبيل التهكم أيضاً ، ثم يستكمل مشهد استهتاره عن طريق توزيعه الأبيات المختلفة للقصيدة ، وخاصة حين يسجل موقفه من العبادات الإسلامية ، وكيف تشاركه هذا الموقف عصابة السوء التى تصدرها وتولى زعامتها بلا حرج ولا تردد .

وكان أبا نواس يؤثر ألا يكتفى بطرح سخريته واستهتاره على هذا النحو ، فراح يجاهر بزعامته لتلك العصابة ، بل جمع من تسميتها «عصابة السوء موطن فخره الخاص ، حتى ليزعم - على سبيل التحدى - أن الدهر لن يشهد عصابة أخرى مثل عصابته ، لذا بدا حريصاً على تحديد فلسفته وفلسفة عصابته من الحياة ، وهى فلسفة انتهت عنده إلى المتعة واللذة الحسية الخالصة ، من خلال السكر واللهو والمجون والعريضة ، على حساب ضياع كل القيم الدينية والاجتماعية التى قصد الشاعر إلى هدمها قصداً .

وتنتهى صورة عصابة السوء عند أبى نواس إلى طبيعة تكوينها من فتية صدقوا فى نواياهم ، وأخلصوا فى موقفهم من الخمر ، وأخلص لهم أبو نواس نفسه حين أثنى عليهم فى كثير من خمرياته ، فكانوا موضع إعجابه فقال فيهم مفتخراً بهم ، ومصوراً قدرتهم على التغلب على الدهر الذى أخضع الشعراء فاستسلموا له ، واستكانوا أمام صنائعه بهم :

وفتية كمصاييح الدجى غرر شم الأنوف من الصيد المصاليث
صالوا على الدهر باللهو الذى وصلوا فليس حبلهم منه ببسوت

ومن خلالها تشابهت الصور والملاحم أمام عينى أبى نواس ، فصور الخمر لا تكتمل لديه إلا من خلال صحبته لهؤلاء الفتية الذين صرفوا حياتهم فى المتعة من خلال السكر ، ولذا يأتى فى رائيته هنا ليكشف مشاعره ، ويسجل موقفه من تلك الاتجاهات التى تنتهى إلى التحلل الخلقى والاجتماعى له كشاعر ، ابتداء من مجاهرته بشرب الخمر ، إلى زندقته واستهتاره بالعبادات ، إلى تلك الروح الشعوبية الصارخة التى تطرحها أبيات القصيدة حين تركز على مهاجمة العنصر العربى دون مبررات واضحة ، ولذلك وزعت روح التحدى عند الشاعر - فى صياغة القصيدة - حول عدة محاور : أولها تسجيل موقف اليهودى ، وثانيهما عرض موقفه من العبادات ، وثالثهما سخريته المموجة فى تفسير الكنية العربية التى جاءت - كما زعم على لسان اليهودى - من باب خفة النطق بها ، وهى فى حقيقتها لاتصور شرفاً ، ولا تمثل عزة حين تتعلق بالنسب العربى ، وهو ما يعممه الشاعر من خلال المحتوى العام للقصيدة ، ثم أبرزه من خلال شكلها الفنى الذى اتسم - كما قلنا - بالقصر ، مما جعلها تمثل دفقة شعورية واحدة ، أو هى - فى الحقيقة - صرخة شعوبية ارتفع دويها ، وترددت أصداؤها عند الشعراء ، فلم تترك لأبى نواس - هنا - فرصة التقديم للقصيدة ، أو حتى التصريح فى المطلع ، وكأنه لم يفرغ للفن بقدر ما أراد أن يخرج مكبوتات نفسه من هذا المنظور الشعبى الحاقداً اجتماعياً على قيم الحياة العربية ، والمتطرف أخلاقياً رفضاً لقيم الحياة الإسلامية ، وبين القبول والرفض ، ومن خلال صراع النفس تجاه القيم كان الإفراز الفنى لهذه القصيدة من خلال إبداع أبى نواس .

(٢)

ونظراً لقصر القصيدة وخلوها من المقدمات على هذا النحو استطاع الشاعر أن يحقق لها وحدة موضوعية أبرزها تماسك أبياتها ، حيث راحت كلها في معالجة موقف واحد ، سيطرت على الشاعر - في عرضه - تلك الروح القصصية التي اتسم بها فنه ، وزادت من ترابط الأبيات وتماسكها ، وقد ساعده استخدام الصيغ الحوارية على تحقيق مزيد من هذا الترابط بشكل ملحوظ وبارز .

كما اعتمد الشاعر على قدراته التصويرية ، تلك التي قامت على عنصر الحركة في كل الصور الجزئية التي ألح على عرضها ، من خلال مزاجتها مع ذلك الحور الذي أداره بين أبطال قصته ، وهم كثيرون ، يتزعمهم أبو نواس نفسه ، ويساعده في مهمته أبطال عصابة السوء التي تتحاور مع الطرف الآخر الذي يمثلها صاحب الخمارة ، ومن يقوم على تقديم الخمر فيها من السقاة بين غلمان وغلميات .

ومن الواضح هنا أن ذاتية الموضوع ، قد دفعت الشاعر إلى مزيد من التجديد في شكل القصيدة ، على هذا النحو ، وساعدته على إخراجها من خلال تلك السمات الفنية التي وسمتها ، وربما قصد إلى هذا التجديد قصداً ، حتى يكشف عما وراءه من دلالات اجتماعية ، برزت في محتوى القصيدة ، وشكلها على السواء ، ومن تلك الدلالات الاجتماعية استعانت به مسألة الكنى والألقاب التي انتشرت بين الشعراء ، وإن كان أبو نواس قد صرف دلالة الكنية هنا حين وظفها لخدمة هدفه في إنشاء القصيدة ، أعنى أن توظيفها هنا ينتهي - بالدرجة الأولى - إلى الهجوم على العنصر العربي ، وهو ما يهيم أبا نواس ، ومن هذه الدلالات الاجتماعية أيضاً ذلك المشهد الذي عرضه لطبيعة مجالس الخمر ، وذكر تفاصيل ما تشهده تلك المجالس من حوار يدور حيناً بين الندماء وزعيمهم ، وأحياناً بينهم جميعاً وبين صاحب الحانة ، ومنها كذلك صورة تلك العصابات التي ارتضت لنفسها مسلماً اجتماعية خاصاً ، انتهى بها إلى التحلل الأخلاقي والاجتماعي ، حيث أسرف أصحابها في التسابق إلى عب كؤوس الخمر حتى دمروا أنفسهم ، في الوقت الذي حطمت فيه الخمر كثيراً من القيم والتقاليد الاجتماعية ، وجارت على التكاليف الدينية ، على الرغم من محاولات الدولة المتكررة لتتبع هؤلاء الخارجين ، ومراقبتهم ، وتوقيع العقوبات عليهم ، ومن تلك الدلالات الاجتماعية ما ركز عليه النواسي عدسته حين صور ما في موقف أفراد

عصابته من تدعى القيم والعبادات ، وماخصه منها في تصوير موقفهم من الصلاة التي لا يحلو لهم السكر إلا في أوقاتها ، مجاهرة منهم بفكرة الزندقة التي امتزجت - في جوهرها - بروح التمرد والخروج على قيم المجتمع وتقاليده ، كما تظل الدلالة الاجتماعية للزناز قائمة في تصويرها لطبيعة يلبسونه من أصحاب الحانات ، أو من السقا حين يدورون بالخمير على الدماء في مجالسهم ، أو من خلال الطرب والغناء التي تزدحم بها تلك الحانات .

وهكذا استمد أبو نواس كثيراً من صور القصيدة من معطيات عصره ، وأكثر من الانتقاء من واقعه الاجتماعي ، فأخذ منه ، وأضفى من ذاته ورؤيته الخاصة عليه ، حتى استطاع أن يضخم صورته ، وصورة عصابته ، فكشف لنا بذلك ما رأيناه من دلالات مختلفة ، هي - في جملة - دلالات اجتماعية جاءت وليدة عصرها ، وعكست صدى الاحتكاك الحضاري بالفرس بصفة خاصة ، وجمعت في صورها ضروباً من صراعات العصر بين الحفاظ على القيمة وبين الإصرار على الخروج عليها وتدميرها .

ويظل تجديد أبي نواس في هذه القصيدة وغيرها من قصائده في نفس الاتجاه محسوباً عليه لا له ، فهو لم يكن بدعاً في استغلال تلك المعطيات ، بل كان شأنه في ذلك شأن بقية شعراء عصره ممن أثروا السير في نفس الاتجاه ، فركبوا موجهة اللهو والزندقة والمجون إلى غير نهاية ، وارتفعوا معها حتى سقطوا قبل النهاية ضحايا هذا الانحلال ، وصرعى الانحراف الديني والاجتماعي ، ولكنه بدا أشدهم حرصاً على المجاهرة بمسلكه ، وأكثرهم إصراراً على السير فيه وعدم الخروج عن إطاره ، أو حتى الانحراف عنه .

إن ما يبدو في القصيدة من عناصر تجديدية ترتبط بالبعد عن المقدمات ، أو توفير الوحدة الموضوعية لها لا يسجل دور أبي نواس في حركته التجديدية بحال ، خاصة إذا سجلنا هنا كثرة من التجديد ، ابتداء من صعاليك الشعر الجاهلي على مستوى التقديم للقصيدة ، إلى ما كان - قبل حركته أيضاً - من مسلك الشعراء اللاهين من لدن الأعشى ، شاعر الخمر الأكبر في الجاهلية ، والوليد بن يزيد شاعر الخمرية الأموية ، إلى غيرهما من الشعراء الذين اشتد ولعهم بالخمير فعكفوا على تصوير مجالسها وتأثيرها ، وعلى هذا نستطيع أن نزع أن أبا نواس - في موقعه الحقيقي من تصوير الفن الخمرى - يعد امتداداً لمدرسة اللهو التي عاشت في المجتمع العربي عبر مختلف عصوره ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنها جاءت عنده استجابة طبيعية لجانب من

ظرف العصر ، فإن هذا الموقف لا يجعل منه شاعراً فذاً يتجاوز غيره من أبناء عصره ، بل إن القضية تظل سالبة تماماً ، خاصة حين تسجل نهاية ثورته الفنية المزعومة ، تلك التي انتهت مع موته فلم تتولها الأجيال من بعده ، ولم يتبناها العصر نفسه ، بل كانت شاهداً على تطرف صاحبها في دعوته ، ربما رد فعل لما امتلأت به نفسه من رغبات متحررة ، انتهت إلى سخطه على كل القيم ، وكفى منها أنه تناقض مع نفسه في ثورته هذه فلم يكن ليصمد فيها حين عرج على الموضوعات التقليدية ، وخاصة المدح ، حتى أصبح صورة مكررة من شعرائه مصاحباً لثورته ، ليكون وسيلة من وسائل هدمها كثورة فنية ، كان ينبغي أن نخلص للفن بعيداً عن المنظور السياسي الذي أدركه بعض خلفاء العصر ونقادهم ، ممن وقفوا ضد أبي نواس ، وكشفوا حقيقة نواياه ، وتعرفوا على جوهر دعوته الشعبية ، فوقفوا لها بالمرصاد حتى واجهت مصيرها مع موته ، وإن بقى له من موقفه شيء فهو ذلك الحرص الدائب على وحدة القصيدة وصدق التعبير عن التجربة من منطلق الانعكاسات الصراعية التي عاش في زحامها .

(٢) الموقف الأخلاقى والدينى (بين الزنادقة والزهاد)

يبدو أن تناقض الحياة العباسية ، وتعدد ملامح البيئة الأساسية فيها قد أصبح ظاهرة خطيرة ، تنذر بانقسام التيارات فى المجتمع العباسى بشكل متباعد ، الأمر الذى انعكس - بصورة تلقائية - على نفوس أبنائه ، ذلك أن الفوضى السياسية ، وما صاحبها من قلق وتمزق قد يؤدى إلى تقويض أمن المجتمع ، ويسهم فى انتشار حالة من حالات الاضطراب والقلق وعدم الاطمئنان إلى قيمة بعينها يمكن أن تكون راسخة فى الحياة مطمئنة لأبناء ذلك المجتمع ، ولعل شيئاً كثيراً من هذا قد أصاب الحياة السياسية العباسية وشاع فيها منذ نجاح الانقلاب العباسى ، ووقوع رعايا الدولة الجديدة ضحايا لأنماط الصراعات الفكرية والحضارية المتنوعة التى زادت من حجم الصراعات التى عاشها أبناؤها ، فراحوا يدورون فى ازدواجيات مختلفة ، فعلى الصعيد السياسى رأينا صراعاً عاتياً أصبح دامياً فى بعض الأحيان ، على نحو ما حدث من اغتالات سياسية بين العصبية العربية والعصبية الفارسية ، كما كان - فى فترة الأمين والمأمون ، ومن بعدهما العصبية التركية التى أضحت موضع إزعاج للدولة العباسية .

وعلى الصعيد الاجتماعى رأينا موجة من اللهو والمجون تسود المجتمع الذى يضطرب فكرياً ، مما يطور تلك النزعة بشكل فكرى عقائدى ، لتتولد منها نزعة الزندقة التى تدفع تيار الشك الدينى قدماً ، ومع تنشر الشك فى كثير من القيم والتقاليد وسلوكيات المجتمع ، وهو شك لم تسلم منه نفوس الناس ، بل زاد من حدة حالة القلق والبلبلة والاضطراب ، ولذلك بدا فى حاجة إلى تيار آخر مضاد يبدو ضرورياً لضبط عملية الحياة المتطرفة فى مجتمع بنى العباس ، ولإحداث نمط من التعادل فى حياة الرعايا ، فلم يتحول المجتمع تحت وطأة الزندقة واللهو إلى كفر وإلحاد ، أو استهتار مطلق بقيم الدين ، إذ وجد من يتصدى لهذا التيار فى دفع موجة أخرى من موجات الحياة الفكرية تكشف جانباً من الانضباط الأخلاقى ، والالتزام بالعقيدة ، والحرص على الدين والقيم .

وعلى هذا بدا تيار الزهد في المجتمع نبأً شرعياً له ، وثمره أخرى طبيعية ولكنها ثمرة طيبة ، أخذت على عاتقها مناهضة تيار الزندقة ، أو - على الأقل - صاغت لنفسها فلسفة خاصة صدرت عن إيمان عميق من قبل أصحابها بمبادئهم الدينية والفكرية التي أصلوا من خلالها لفلسفة حياتهم .

وكان هذا الموقف الديني مبشراً بظهور تيار قوى من تيارات الزهد الإسلامي ، عكف فريق من أصحابه على العبادة والتسك والورع والتقوى ، وانصرفوا عن تيار الصخب الدنيوي الذي عم المجتمع ، واقترن بالدعوة إلى التمسك بدين الله تعالى ، مع محاولة جادة لنشر فلسفة التقشف في الدنيا ، وتبنيه الناس إلى ضرورة مراقبة الله تعالى في أعمالهم الدنيوية ، ليتخذوا منها زاداً يدخروا قبل الانتقال إلى الآخرة ، ومواجهة المصير ، وهنا بدا الاعتراف والتأكيد على التفكير الغيبي الذي أنكره أصحاب تيار الزندقة اعترافاً محكوماً بصدق واع في تفهم الدين ، والتشبث بالدفاع عنه عبادة وسلوكاً .

على أننا لانزعم أن نزعة الزهد قد ظهرت كرد فعل لتيار الزندقة فقط ، إذ ترد أصولها - إلى جانب ذلك - لتضرب بجذورها في عمق تاريخي يمتد إلى ما قبل الانقلاب العباسي ، فإذا ماتجاوزنا ماكان من تقشف بعض صحابة رسول الله ﷺ في عصر المبعث ، وانتقلنا إلى عصر بني أمية وجدنا ازدهاراً يلفت النظر في ذلك التيار ، منذ تبناه الحسن البصري ، وتجاوز حوله أبو الأسود الدؤلي ، وسابق البربري وغيرهم من وعاظ العصر الذين أخذوا على عاتقهم الإخلاص في عبادتهم ، وتأکید صلاتهم بالخالق عن طريقها ، ومحاولة إرشاد الناس إلى خطر الانزلاق في أي تيار يتعارض مع جوهر الموقف الديني (٢) .

وعلى هذا الأساس ظهر واضحاً دور الزاهد الناسك الذي يتعبد لله ، ويؤثر الانصراف عن متع الدنيا الزائلة ، انتظاراً للجزء الأخرى الذي ينتظره عند الله عز وجل . ثم ظهر دور الواعظ الذي ينذر الناس بعواقب أمورهم ، ويبشّرهم إذا ما سلكوا مثل مسلكه من خلال صيغ وعظية التقطها الشعراء والخطباء من أبناء ذلك الفريق ، فكانت لبنة طيبة وضعت الأصول النقية لفلسفة عميقة لها أصولها وقواعدها وأعلامها في عصر بني العباس .

وعلى سبيل المثال - لا الحصر - نجد العصر يثمر مجموعة منهم كبيرة يتزعمها عبدالله بن المبارك ومحمد بن كناسة ومحمود الوراق ، وإلى جوارهم تظهر

(٢) ينظر في ذلك كتاب العصر الإسلامي للدكتور شوقي ضيف .

طلائع المتصوفة ممن فلسفوا زهدهم وحولوه إلى سلوك متمايز يقف أمام المدارس الفلسفية المتعددة التي وفدت على المجتمع الجديد ، إذ يظهر إبراهيم بن أدهم ، ورابعة العدوية ، وشفيق البلخي ، ومعروف الكرخي ، وغيرهم ممن صاغوا للتصوف أبعاداً فلسفية ، صحيح أنها لم تتجاوز دورها كمقدمات لهذا النمط من الفكر ، ولكنها امتلكت زمام الريادة بما يحمله من خطر وأهمية في توجيه الحياة وتأسيس الفكر وتشكيل السلوك الاجتماعي (٣) .

وقد رفع لواء الزهاد من شعراء العصر أبو العتاهية شاعر الزهد الأول فيه ، حتى أصبح من المكثرين في أشعارهم إكثارهم من زهدهم في الحياة ، من خلال اقتناع تام بطبيعة المسلك ، مما ترك بصماته على شعره ، فبدأ شديد الوضوح والسهولة ، حتى حين وضع نصب عينيه الوظيفة الأخلاقية التي يتبناها هذا الشعر ، قبل أي اعتبار آخر ، ومن ثم تحول الشاعر إلى جمهوره من العامة ينشرها بينهم بأسلوب واضح تغلب عليه بساطة التصوير ، ويتجنب الجموح في الخيال ، أو الإغراق في الأداء والصياغة .

وعلى هذا الأساس بدا التناقض وارداً في موقف العصر من شعر أبي العتاهية ، فكان من نصيبه الترحيب في إطار البيئة الشعبية التي اعترفت بمكانة الشاعر وشعره في نشر ذلك الزهد ، وفي مقابل ذلك نجد موقفاً فنياً آخر أخذ على عاتقه مواخضة الشاعر ، وراح يعتب عليه ما انتهى إليه فنه من هبوط وسطحية ، ربما لاقتناع من انتقده بأن الجمهور ينبغي أن يرتقى إلى فهم الفن ، وإدراك مقاصد المبدع وليس العكس ، وكان ممن تولى توجيه سهام النقد للشاعر شاعر اللهو وصريع غوانى العصر ، مسلم بن الوليد الذي راح يفتخر بصنعة الشعرية ، وحرصه على التنقيح فيها ، من خلال ما افتقده غيره من الشعراء من الروية والأناة ، ودقة الصنعة ، فراح يسخر من مستوى شعر أبي العتاهية ، وبدا شديداً السخرية والتندر به ، حين قال له : والله لو أردت أن أقول مثل : لبيك لا شريك لك ، لبيك إن الملك لك ، لبيك إن الحمد لك ، لقلت في اليوم الواحد عشرة آلاف بيت ، ولكني أقول :

مولي على مهج في يوم ذي رهج كأنه أجل يسمى إلى أمل (٤)

وهي مواخضة فنية فقدت رصيدها من الاتزان وعدالة النظرة ، ذلك أن مسلماً ،

(٣) يراجع في دراسة هذا الاتجاه كتاب العصر العباسي الأول للدكتور شوقي ضيف وكتاب تاريخ الشعر في العصر العباسي للدكتور يوسف خليف .

(٤) يراجع في موضعه من هذا الدراسة .

بحكم موقفه المدحى أمام شخص الخليفة وحاشية بلاطه وكبار نقاد عصره وجد نفسه محاصراً بكثير من العيون الناقدة ، تلك التى لا تترك له هفوة صغيرة كانت أو كبيرة فى مستوى صياغة فنه إلا أخذته عليها ، ومن هنا كانت رؤيته ، وكان حرصه ودقته ، بالإضافة إلى طبيعة ثقافته الفنية الأصلية التى نصبت منه زعيماً لمدرسة البديع العباسية فى أولى خطاها ، ولكن أبا العتاهية لم يبد محكوماً بمثل هذا الحصار ، فقد فتحت أمامه قاعدة جمهور لتضم الجيل كله ، فهو يتوجه بشعره إلى شباب العصر وشيوخه ونسائه ، طالباً منهم جميعاً أن يحسنوا الاستماع إلى حكمه ومواعظه ، قبل أن تقم عليهم المنية عالمهم ، ولعل الرغبة الخالصة فى توجيه الناس ، وإسداء النصيح لهم قد تطلب وصول الصوت على ذلك النحو من البساطة والوضوح ، وهو ما اتسم به مسلك أبى العتاهية فى معظم شعره .

فالقضية لا ترد إلى ضعف فى امتلاك الأداة ، أو التحكم فى ناصيتها لدى أى من الشعاعين ، بقدر ما ترد أساساً إلى طبيعة الفهم النقدى لوظيفة الشعر ، وموقف الشاعر من جمهوره ، ومدى اقتناعه بأى من تلك الوظائف المنوطة بقصيدته ، وفرق واضح بين الرغبة فى تدبيج قصيدة لتقدم إلى مدحوش تنشد بين يديه ، وبين أخرى تكفى برصد الحقائق انطلاقاً من الرغبة فى نشرها بين العامة من كل طبقات المجتمع .

من هنا كان الوضوح محوراً لفن الشعر عند أبى العتاهية ، وهو محور بدا رهناً بمجموعة العظات الدينية التى غص بها شعره ، ووظفها فى خدمة قضايا الأخلاق ، ونشر الحكم والنصائح ، إنقاذاً للبشرية من سيادة تيارات الهدم التى تجسدت فى المجون والعريضة والتهتك ، وما صاحبها من تعرض للدين بالشك فى مقوماته ، أو التشكيك فيها .

وهكذا ارتدى أبو العتاهية ثوب الشاعر الزاهد فى كل شئ ، فاخفى من أمام عينيه بريق الحياة وفتنتها ، وبدا زهده قريباً لجهاده فى سبيل تأكيد مبادئه من خلال سلوك عملى فى حياته بدا أخطر ما فيه متمثلاً فى جهاد النفس بكل أهوائها وميولها المتطرفة التى تبدو أشد انجذاباً إلى عالم الرذيلة ، ولذلك تقدم الشاعر مسلحاً بأدواته من التقوى والورع ، فعكف على العبادة ، وأكدها بدعوته المتكررة إلى نشر الفضيلة ، أما الجهاد الآخر الذى يرتبط بالتقشف والعزف عن المال فكان موقفه منه شديد الوضوح والبساطة ، وكذلك كانت أداته فيه ، حيث راح يرجئه إلى الآخرة ، ويعلقه بقضية المصير التى أدار حولها كماً هائلاً من شعره ، وبدأ يطرح فكرة المصير من

منظور عقلى ودينى ، تجاوز من خلاله محسوسات للحياة المادية كما عاشها شعراء العصور الأولى قبل الإسلام ، فسجلت انشغال الشاعر بما يمكن أن يكون بعد الموت ، دون أن يجد جواباً شافياً ينقذه من حيرته وقلقه وغموض حياته .

وعلى هذا بدا متميزاً فى هذا تمايزه فى عصره ، وظهر اختلاف موقفه الغيبى عنه لدى شعراء العصور الأولى من ناحية ، وعنه لدى المتهتكين من شعراء عصره من ناحية أخرى ، ففى ذلك العصر ترمى إلى أسماع الشباب أكثر من صوت يدعو إلى المجون ، ومعه إنكار البعث والحساب ، ويعتبر المصير الدينى عند أولئك المجان مجرد حديث خرافة لا يقنعه بمشاهد القيامة منه إلا مشاهدته فى عالم المادة المحسوسة لديه ، فإذا أبو نواس لا يريد أن يقتنع إلا من خلال تجربة واقعية ، يحكيها له من عاش فى الجنة أو النار ، على حد تصويره الساذج المتعنت فى قوله المشهور :

ما جاءنا أحد يُخبرُ أنه فى جنة مُذ مات أو فى نار (٥)

وهو ما بدا فيه الشاعر وقد استغرفته منطقة الصراحة والتحلل ، والمجاهرة بالمعصية ، على عكس أسلافه ممن احتوتهم الحيرة إزاء الحس الغيبى الذى سيطر على أذهانهم ، فلم يجدوا بدا من تصوير قضية الموت ، ومشهد الدفن فى القبور ، لتصبح مشاهد ذلك الدفن نهاية المطاف ، على نحو ما صنع حاتم الطائى حين راح يواخذ الرفاق على جحودهم له ، على ما كان يربطه بهم من أواصر المحبة ، ليأتى الموت ، فيتركوه وينصرفوا نفوراً منه ومن الموت :

إذا أنا دلّنى الدين أحبهم للمحودة زلج جوانبها غُبرُ
وراحوا عجلاً يفضون أكفهم يقولون قد دُمى أنا ملنا الحُفْرُ (٦)

أو ما نجده عند طرفة بن العبد من ترقبه الدائم للموت حتى رآه قائماً من خلفه ، أو ماثلاً أمامه ممسكاً بحبل الحياة ، يرخيه له أو يشده وقتما شاء ، ليظل الإنسان رهينة واهية متهاوية أمام صولته وعنفوانه :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفعى لكالطول المرعى وثنياء باليد (٧)

أو ما سبق أن سجله زهير من عجز قدرات البشر عن الهروب من الموت مهما تعددت وسائلهم إلى محاولة للفرار :

(٥) ديوان أبى نواس ٢٥٢ .

(٦) ديوان حاتم الطائى ، الروائع من الشعر العربى .

(٧) معلقة طرفة بن العبد (ديوانه) وشرح المطلقات .

ومن يخش أسباب المنية يلقها وإن رام أسباب السماء يسلم^(٨)

وعلى هذا النحو تعددت صور الحوار من لدن شعراء الجاهلية حول مخاوفهم من الموت ، لأنهم رأوا فيه الصورة النهائية التي يلمسونها ويحسونها في حياتهم ، وقد عجزت عن تجاوزها عقولهم ، حتى جاءهم الإسلام بفكرة البعث والحساب بعد مرحلة الدفن التي يرونها رأى العين «ثم إنكم بعد ذلك لميتون ، ثم إنكم يوم القيامة تبعثون»^(٩) وهي فكرة تنبأها كثير من شعراء المسلمين ، ولم تكن تنتظر أبا العتاهية ليكون أو داعية لها ، ولكنها انتظرت له ليكون أكثر من تحدث عنها ، وأفاض في تصويرها في عصره كروية كاملة ، تدور حولها لحظات التأمل في حياته كلها ، فراح يسرف في تصوير فكرة الموت ، وقضايا المصير ، مما حاول بحثه في كل شيء يراه في عالمه ، فطبقها على كل المحسوسات التي رآها ، ومن خلال كل المخلوقات من حوله ، الأمر الذي أدى إلى خروج الفكرة في شعره غاية في القتامة التي عكست بدورها قتامة حياته ، وفيها استمد أفكاره الدينية من مصادرها الإسلامية الأولى من القرآن الكريم ، والحديث الشريف ، ومواقف مختلفة للصحاب ، وخطب وعاظ عصره ، ولكنه أسرف على نفسه في عرض جوانب الكآبة في الحياة إلى مدى بعيد نسي فيه نصيبه من الدنيا أو كاد ينساه .

على أن أبا العتاهية لم ينشأ فجأة شاعراً للزهد يتخصص فيه ، ويتبنى قضايا ، بل كان هذا الزهد - على المستوى الاجتماعي - رد فعل لتيارات المجون ، وموجات اللهو العالية المتدفقة التي عرفت سبيلها إلى حياة بني العباس ، وربما وجدنا نظيراً لذلك على المستوى الفردي للشاعر من واقع حياته الخاصة ، حين ينشأ في ظروف سياسية مضطربة اضطراب الواقع العباسي ذاته منذ بداية الانقلاب السياسي ، والإطاحة بدولة وإقامة أخرى ، وهو اضطراب اجتماعي يوازيه على المستوى العاطفي فشل أبي العتاهية في أكثر من تجربة مع أكثر من فتاة ، كان من بينهن فتاته النائحة «عتبة» التي أسهمت في زيادة اكتئابته وسخطه على الحياة ، وانصرافه عن تيار اللهو الذي انغمس فيه فترة من حياته إلى تيار المدح الذي سلكه كثير من شعراء العربية ، فحاول أن يثبت جدارته بالانتماء إلى صفوفهم ، حتى أصبح قريباً من البلاط ، حيث حاول القيام بدور الدعاية للخلفاء والدولة الجديدة ، ولكنها بدت دعاية مصحوبة بكثير من المخاوف ، ومزيد من الحرص والحذر^(١٠) ، صحيح أنه أصبح

(٨) معلقة زهير (شرح المعلقات) وديوانه .

(٩) سورة «المؤمنون» ١٥ ، ١٦ .

(١٠) تراجع سيرته وأخباره في كتاب «أبو العتاهية» للدكتور محمد محمود الدش .

شاعر البلاط الرسمى للخليفة المهدى والهادى والرشيد ، ولكن شدة حرصه نأت به عن الخوض فى الفتن والاضطرابات السياسية التى شهدتها العصر ، فأثر السلامة ورضى من الغنيمة بالإياب ، وكان من الممكن له أن يجعل من شعره شاهد إثبات على عصره بأن ينظم حول الفتن التى دارت بين الأمين والمأمون ، وانتهت بقتل الأمين على أيدي أخوال المأمون من فرس خراسان ، وتقديهم لأخيه كإشارة بدء لتولى الخلافة ، وهو موقف بدا من الثراء بمكان ، وكان من الممكن لأبى العتاهية أن يحسن استغلاله وتوثيقه تاريخياً ولكنه لم يشأ ، بل أثر أن يتجه إلى مجاهدة نفسه بعيداً عن ضجيج حياة البلاط وصخبها ، وبدا فى تلك المجاهدة الروحية الطويلة مرحباً بالانصراف عن كل متع الدنيا ، ووقف من عالمه عند عزلة فرضها على نفسه ليغرق من خلالها فى بحار عميقة من التأمل فى قضايا الغيب ، وفكرة المصير ، ومتاعب الحياة فى كل مراحلها ، وعندئذ أصبح أبو العتاهية من أكبر شعراء الزهد وأكثرهم قدرة على الانتشار والتأثير من خلال فنه ، الأمر الذى يمكن أن ينفى شبهة الاتهام التى وجهت إليه سهامها بأنه زهد زهداً مانوياً لا إسلامياً .

على أن الدولة العباسية لم تأخذ موقفاً سلبياً إزاء أصحاب ذلك الزهد المانوى ، إذ وقفت لهم بالمرصاد ، وحاولت إيقاف حركة المد فى نشر تعاليم المانوية التى استهدفت الترغيب المطلق فى الانصراف عن نعم الدنيا وطيباتها ، وحمل لواءه من شعراء العصر صالح بن عبدالقدوس الذى نظم فيه كثيراً من شعره أخذت منه الدولة موقفاً عدائياً لبعده عن روح الإسلام ، ومجافاته لسلوك المسلمين الذين لا يعرفون دينهم رهينة ولا حرماناً من طيبات ما أحل الله لهم .

فمن الحقائق التى طرحها شعر أبى العتاهية فى الزهد إشارته إلى مصادر ذلك الزهد ، حيث بدا فيه مسلماً بعيداً عن دوافع المانويين ، ممن استهدفوا استعادة مذهبهم القديم ، وتحويله إلى دين تمنوا لو استطاع أن يقف فى موازاة الدين الإسلامى حتى يباهضه ، كما أنه لم يكن زاهداً على النهج المسيحى ، لأنه لم يدع إلى تعذيب الجسد ، أو الرهينة ، ولم يقم على أساس من فكرة الخطيئة التى تبتاها الرهبان (١١) .

وعلى هذا بدا زهد أبى العتاهية إسلامية يقوم على أساس من التقشف والدعوة إلى التقوى والورع ، لم يدع من خلاله إلى رفض الزواج ، حيث لارهبنة فى الدين الإسلامى ، ولم يوجد من شعره ما يدعو إلى القهر الجسدى ، إيماناً منه بدستور

(١١) تراجع تفاصيل معالجة هذه القضية عند الدكتور طه حسين فى حديث الأربعاء والدكتور يوسف خليل فى حياة الشعر فى الكوفة ، والدكتور شوقي ضيف فى العصر العباسى الأول .

الإسلام ومبادئه التي لا تحرم طيبات الله سبحانه على عباده «وكلوا من طيبات ما رزقناكم، بل سار على نهج مادعا إليه رسول الله ﷺ» إن لبدنك عليك حقا، فهو زهد أساسه - كما يبدو من شعره - ذلك الحرص الدائب على تذكر الآخرة والخوف من يوم الحساب، وعدم نسيان المصير، وكثرة التفكير فيما وراء الموت، على نحو سلوكي مستمر «اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا»، وهكذا غدت فكرة الموت مصدرا من مصادر أرق الشاعر وقلقه من زحام زخرف حياته، وهو قلق انتهى به إلى الرضى الكامل والاستسلام التام، وإعداد العدة قبل مواجهة المصير المحتوم.

ولعل أهم ماتركه أبو العتاهية في عالم الشعر العباسي أنه أدخل موضوع الزهد واحداً من موضوعات الشعر الكبرى في ذلك العصر، وهو موضوع يختلف عما تراءى لغيره من الشعراء حول ذم الدنيا، والضيق بها، وامتعتها والخوف من الاغترار بها، إذ تحول إلى موضوع فنى له أصوله ومقوماته، وله أيضاً وظيفته التعليمية الوعظية كما أرادها له الشاعر، مما جعل له وزناً جديداً، وقيمة متميزة في العصر العباسي، ومع حوار أبى العتاهية قد تزيد الصورة تأكيداً ووضوحاً على نحو من قوله في إطار زهده ووعظه:

المنايا تجوس كل البلاد والمنايا تبسّد كل العباد
لنالن من قرون أراماً مثل مانلن من لمود وعاد
هُنَّ أَلَنَيْنَ مَنْ مَضَى مِنْ نَزَار هُنَّ أَلَنَيْنَ مَنْ مَضَى مِنْ إِيَاد
هل تذكرت من خلا من بنى الأصفر أهل القباب والأطواد
هل تذكرت من خلا من بنى ساسان أرباب فارس والسواد
أين داود أين ابن سليمان المنيع الأعراض والأجناد ؟
راكب الريح قاهر الجن والإنس بسلطانه مذل الأعادي
أين نمرود وابنه أين قارون أين هامان أين ذو الأوتاد ؟
أى يوم يوم السباق وإذا أنت تنادى فما يجيب المنادى
أى يوم يوم الفراق وإذا نفسك ترقى عن الحشا والفؤاد
أى يوم يوم الفراق وإذا أنت من الذرع فى أشد الجهاد
أى يوم يوم الصراخ إذ يلطمن حر الوجوه والآساد

أى يوم نسييت يوم التلاقى أى يوم نسييت يوم المعاد
 أى يوم يوم الوقوف إلى الله ويوم الحساب والإشهاد
 أى يوم يوم الخلاص من النار وهول العذاب والأصفاد
 كم وكم فى القبور من أهل ملك كم وكم فى القبور من قواد
 كم وكم فى القبور من أهل دنياكم وكم فى القبور من زهاد
 لو بذلت النصيح الصحيح لنفسى همت أخرى الزمان فى كل واد (١٢)

وعلى هذا النحو وأشباهه يبدو الشاعر شديد الحرص على ألا يتجاوز مجموعة من الألفاظ السهلة المتداولة على ألسنة جمهور عصره ، لأنه أشد مايكون حرصاً على إقحام الجمهور ، فهو بالنسبة له ليس مجرد شاعر مبدع يعمل طاقاته الفنية ويصور ، ولكن أداته التقريرية بدت قريبة من أداة الخطيب الواعظ الذى يتحول إلى مصلح دينى ، أو دعية اجتماعى ، يستهدف فى الناس إثارة أشجانهم وآلامهم ، من خلال تذكيرهم بفكرة المصير التى أوقف عليها الكثير من شعره .

وكأن أبا العتاهية قد أخذ على نفسه ألا يمضى ، أو يترك فكرة المصير تلك إلا أن يشبع بها فنه ، حتى يستقطب كل جزئياتها ، ويقف عند معظم تفصيلاتها ، ويستنفذ فيها كل تقاريره ليزيدها تأكيداً ورسوخاً لدى جمهوره ، وكأنه بذلك يفعل أمرين : فهو أولاً يخرج ما بداخله ويفرغ تجاربه الحزينة فى أبيات شعره التى تنضح بالرهبة والقنامة والمخاوف ، وثانياً : أنه يستطيع أن يوصل ما يقتنع به إلى الناس من دعوته إياهم إلى الانصراف عن الدنيا وزينتها وزخرفها ، إلى العبادات والاستعداد لمواجهة الموت والمصير ، ومشهد الحساب .

وعلى هذا بدا من الطبيعى أن تشيع اللهجة الخطابية فى شعره ، وقد فرضت نفسها على كل الأبيات تقريباً ، فمن خلالها أدار الشاعر حواراً ، وحاول الإقناع بها ، وهى خطابية تستمد كل المواقف من مصدر واحد هو الدين الإسلامى ، أو القصص القرآنى الذى يحكى تاريخ الأمم البائدة التى تصبح مضرب الأمثال ، وموضع الاعتبار ، فما صنعه أبو العتاهية انتهى به إلى الإكثار من التذكير بالمصير من خلال ما استعان به من قصص وحوار حول امبراطوريات زالت إلى الأبد ، على عظمتها أو حقارتها ، فالكل أمام الموت سواء ، ومعها يتهاوى السلطان ، ويتصاغر الأفراد ، وتنهار الأمم والممالك وتسقط الإمبراطوريات .

فشواهد التاريخ تصبح محور اللوحة التقريرية الأولى التي اعتمد فيها على رصد أسماء تلك الأمم البائدة ، على اختلاف طبائعها ، وشواهد الغيب المستلزمة من الدين الإسلامي تصبح المحور الآخر الذي يدير حوله اللوحة الثانية ، وهى تقريرية أيضاً راح فيها يستعرض فى تدرج منطقي مشاهد الموت إلى القبر ، إلى الحساب ، إلى البعث والنشور ، إلى الجنة والنار ، ليصرح فى النهاية بأنه إنما يلصق نفسه قبل الآخرين ، وكأنه يدعو إلى سيادة فلسفته وفكره حول قضية المصير .

وعلى مستوى الحس الاجتماعى والدينى فى مجتمع العصر العباسي الأول يبدو أبو العتاهية صورة ناضجة من صور الفكر الدينى فى أبسط صورة له من صور الزهد أمم تيارات الزندقة واللهو للمجون ، تلك التى زجت بشباب العصر ، فحادوا عن الدين ، واندفع منهم فريق إلى المجاهرة بالمعصية ، وإعلان الرذيلة ، والمفاخرة بالتمرد على القيم الدينية والشك فيها ، فبدأ بذلك مع غيره من شعراء نفس الاتجاه كرابعة العدوية أو الحسن البصري صاحب دور بارز فى نشر تلك الخطب التى استهدفت تذكير شباب المجتمع العباسي بغيرور الدنيا ، لتصدمه بحقائق الموت ، والبعث ، والمصير وسيط ذلك الخضم من لهو الحياة وترفها ، مما أنس الناس كل شئ إلا زخرف الدنيا وزينتها .

ولكن أبا العتاهية - على المستوى الفنى - ظل مكتفياً من معظم فنه بما اعتمد عليه من رصد مجموعة للحقائق المؤكدة للقضايا التى طرحها ، وفيها استغل المصادر التاريخية والدينية ليرصد كل ما يتعلق بقضية المصير والموت ، ليطرحها بهذا الشكل التقريرى البسيط الواضح ، بعيداً كل البعد عن الشعر كفن تصويرى ، يستهدف الصياغة الجمالية بما فيها من كد ذهنى ، ينبغى التعرف عليه من خلال التحليل الفنى لتلك الصياغة ، تبين أسرار الجمال فيها ، وحتى فى معالجة المحتوى لم تأت الفلسفة ناضجة تماماً لدى أبى العتاهية ، بل راح يطرحها بذلك الشكل المحسوس الذى يبدو قريباً من جمهوره ، وأكثر قدرة على أداء الوظيفة الإصلاحية التى أخذها على عاتقه على نحو ما يبدو فى قوله :

- (١) أتدرى أى ذل فى السُّؤال وفى بذل الوجوه إلى الرِّجَال ؟
(٢) يعزُّ على التَّنْزُّه من وعاء ويستغنى العَفِيفُ بغير مَال
(٣) إذا كَانَ النَّوَالُ ببذل وجهى فلا قُرْبَتُ من ذَاكَ النَّوَالِ

(١) الذل : الهوان والضعف . بذل الوجوه : إراقة مائها .

(٢) يعز : أى يصير عزيزاً شريفاً . (٣) التَّنْزُّه : التباعده عما يشين . يستغنى : يصير غنياً .

- (٤) معاذَ الله من خُلِقَ دَنىً
(٥) تَوَقُّ يَدًا تَكُنْ عَلَيْكَ فَضلاً
(٦) يَدٌ تَعْلُو يَدًا بِجَمِيلِ فَعْلٍ
(٧) وَجْوهُ العِيشِ مِنْ سَعَةٍ وَضِيْقٍ
(٨) أَتُنْكِرُ أَنْ تَكُونَ أَخَا نَعِيمٍ
(٩) وَأَنْتَ تَرُمُ قُوَّتَكَ فِي عَفَافٍ
(١٠) مَتَى تُمَسِّى وَتُصْبِحُ مُسْتَرْحِياً
(١١) تُكَابِدُ جُمَعَ شَيْءٍ بَعْدَ شَيْءٍ
(١٢) وَقَدْ يَجْرَى قَلِيلُ الْمَالِ مَجْرَى
(١٣) إِذَا كَانَ الْقَلِيلُ يَسُدُّ فَقْرَى
(١٤) هِيَ الدُّنْيَا رَأَيْتَ الْحُبَّ فِيهَا
- يَكُونُ الْفَضْلُ فِيهِ عَلَى لَا لِي
فَصَانِعُهَا إِلَيْكَ عَلَيْكَ عَالٍ
كَمَا عَلَتْ الْيَمِينُ عَلَى الشِّمَالِ
وَحَسْبُكَ وَالتَّوَمُّعُ فِي الْحِلَالِ
وَأَنْتَ تَصْصِفُ فِي فَيْ الظَّلَالِ ؟
وَرَبَّهَا إِنْ ظَمَنْتَ مِنَ الزَّلَالِ ؟
وَأَنْتَ الدَّهْرَ لَا تَرْضَى بِحَالِ ؟
وَتَبْـسُفَى أَنْ تَكُونَ رَخَى بِالِ
كَثِيرِ الْمَالِ فِي سَدِّ الْغِلَالِ
وَلَمْ أَجِدِ الْكَثِيرَ فَلَا أَبَالِي
عَوَاقِبَهُ التَّفَرُّقُ عَنْ تَقَالِ

ولم يقف أبو العتاهية عند فلسفة الأشياء كما يراها ، بل راح يتصدى لتيار
المجون والزندقة ، على نحو ما أصدره من توجيه لشارب الخمر فى قوله :

فدع شربها إذا أصبح الرأس مشرقاً معاذرة أن يصبح القلب مظلماً
ولا تهرينك السن والله والنهى على الشيب والإسلام واللوم مقدماً

- (٤) دنى : دنى ، وهو الضعيف .
(٥) توق : احترس . (٦) اليد : النعمة . صانعها : المتفضل بها .
(٧) وجوه العيش : سبله وضرويه . حسبك : يكتفيك .
(٨) أخو النعيم : صاحبه والمتمتع به ، تقضى الصيف ، فى الظلال : الفى كل ما كانت عليه الشمس
فنزلات عنه ، والمراد به الظل المستقر .
(٩) تروم : تطلب وتريد . القوت : الرزق . الرى : ما يطفى الظلمة . الزلال : الماء البارد العذب
الصافى المستساغ .
(١١) تكابد : تعاني . رخی البال : واسع العيش مطمئن النفس .
(١٢) يجرى : يقوم هوذا الشئ وينوب عنه . الخلال : جمع خلة وهى الخصاصة أو الحاجة والفقر .
(١٣) لا أبالى : لا أهتم .
(١٤) التقالى : التباغض والكراهية .

(٢) مفارقات الموقف الأخلاقي والقيمي بين الفريقين

رأينا في شعوبية بشار وأبي نواس ما انتهى بكليهما إلى التمرد على فكرة العروبة والتيار الإسلامي بكل قيمه وتكاليفه ، وتوج أصحاب ذلك التيار موقفهم برفض معنن وصريح لكثير من المثل الأخلاقية ، من خلال محاولات دائبة لنشر مذاهب ونظريات اجتماعية ، تتناقض في جوهرها مع طابع الحياة في المجتمع الإسلامي .

والذى لا يخفى عند الشاعرين كليهما أن الموقف يرتد - أول ما يرتد - إلى كثافة الحقد الدفين والكرامية البغيضة التى كمننت فى نفسيهما ضد فكرة العروبة التى اجتاحت حكم الأكاسرة ، فحطمت إمبراطوريتهم العريقة ، وسلبت منهم سلطانهم وطمعائهم ، حين فتحها باسم الإسلام ، ومن هنا كان سخط تلك الفئة من الشعراء على الدين الإسلام ، ومنذئذ تعددت محاولاتهم لمهاجمة الدين ، وإعلان التحلل من عباداته وتكاليفه ، والمجاهرة بارتكاب المعصية .

ويبدو أن طبيعة الحياة الاجتماعية فى العصر قد أسهمت فى دفع عجلة تلك التيارات المتطرفة ، وساعدت على انتشار موجة التمرد على عروبة الحاكم ودينه ، ذلك أن مجتمع العصر قد غص بكم هائل من الجوارى اللاتى انتشرن ، فملأن دور الغناء ، وكان لهن شديد الأثر فى ارتفاع سلم اللهو ، ودرجات المجون إلى أقصى صورها ، حتى بلغت قمة خطرها حين تحولت إلى خروج صريح على الدين ، وصل أحياناً إلى درجة من الإنكار والمجاهرة بالمعصية ، والترى فى شكوك مطلقة تستهدف صرف الشباب عن الدين ، وتشجيعهم على الاندفاع معهم فى ظلمات بحرهم اللجى الذى يضلون فيه بمنأى عن جوهر العقيدة .

وحتى تكتمل أمامنا صورة زندقة العصر يحسن أن ننبين الإرهاصات المبكرة التى مهدت لها ، ومثلت جذورها الأولى ، صحيح أنها برزت كثمرة شرعية لظروف كثيرة تكاثفت ، وشجعت عليها ، وهيات لها مناخاً طيباً عند العباسيين ، ولكن حقائق التاريخ تكمن خلفها ، لتثبت أن لها أصولاً وملامح ، أسهمت الحياة الجديدة فى تطويرها وإنمائها ، حتى غدت اتجاهات بارزاً يكاد يرتفع ليناهاض بقية الاتجاهات ، وينشر بينها الكثير من ضلاله الكلبية القائمة .

فموجة الزندقة - إذن - صدرت قوية بحكم انتمائها إلى تلك الأصول القديمة

من ناحية ، وبحكم ماغذاها به العصر من ناحية أخرى ، ولكن يظل الجديد فيها رهناً بتلك المجاهرة ، وذلك التصريح والتبجح ، ورفع لواء المعصية ، وإعلان شعار التمرد ، وإشهار راية الرفض للدين الإسلامى كعقيدة وسلوك حياة ، دون أدنى مبالاة بنتيجة ما يقومون به ، على الرغم مما يرويه التاريخ من نماذج حدثت لأسلافهم فى عصور سابقة ، على نحو ما يروى عن أبى محجن الثقفى ، وكيف أصر على شرب الخمر بعد التحريم القطعى لها ، فراح يسعى وراء اللذة دون مبالاة حتى امتزجت بها نفسه تماماً حين قال :

ألا سقنى بإصباح خمرا فرانى	بما أنزل الرحمن فى الخمر عالم
وجُدْ لى بها صرفا لأزداد مأثما	لفى شربها صرفا تتم المأثم
هى النار إلا أننى نلت لذة	وقضيت أوطارى وإن لام لأم

ولكن أبى محجن لم يكن لينجو من مؤخذة ولى الأمر المسلم وعقابه على فعلته الشنعاء ومجاهرته بها ، فقد حبسه سعد بن أبى وقاص ، وحين سئل : فى أى شئ حبست ؟ قال : والله ما حبسنى بحرام أكلته ولا شربته ، ولكننى صاحب شراب فى الجاهلية ، فأنا امرؤ شاعر ، يدب الشعر على لسانى ، فأصف القهوة ، وتداخلنى أريحية ، فألتذ بمدحى إياها فذلك حبست لأنى قلت :

إذا متُ فادفننى إلى أصل كرمه	تروى عظامى بعد موتى عروقها
ولا تدفننى بالفلاة فرانى	أخاف إذا ماتت أن لا أدوقها
أباكرها عند الشروق وتارة	يعاجلنى بعد العشى غبوقها

صحيح أن حديث أبى محجن قد تضمن التصريح بشربه الخمر ، ولكنه لم يكن ليجرؤ على تجاوز هذا المستوى ، فلم يتطرق إلى التشكيك فى أصول العقيدة أو العبادات ، ولم يجاهر بذلك ، بل اكتفى من لهوه ومجونه وعريدته بتلك الوصية المأجنة التى صاغها لرفيقه حتى يدفنه بجوار خمارة ، ولعلها الوصية التى بدأ أبو نواس شديد الإعجاب بها ، حتى أعاد صياغتها من خلال صاحبيه قائلاً :

خليلى بالله لا تحفرا	لى القبر إلا بقطرئ
خلال المعاصرين بين الكرو	م ولا تدننيانى من السنب
لعلى أسمع فى حفرتى	- إذا عصرت - ضجة الأرجل (١)

وبدا موقفه من قضية الحلال موقفه من قضية الحلال والحرام فى موقفه
الخمري أمام عين أبى نواس حين رأى فيها داءه ودواءه معاً :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراءٌ ودأونى بالتي كانت هى الداءُ (٢)

كما رأى متعته التى أنسته الفصل فى الحلال من الحرام :

فخلدها إن أردت للذيد عيش ولا تعدل خليلي بالمدام

فإن قالوا : حرام ، قل : حرام ولكن اللذادة فى الحرام (٣)

ولكن تلك المجاهرة ازدادت قبها حين ارتفعت موجتها فألت إلى درجة عالية
من درجات التشكيك فى تكاليف الدين وأصوله العقائدية وعباداته ، فلم يحل لهم
شراب الخمر - على سبيل التحدى للدين - إلا فى وقت الصلاة ، وكأن الشاعر
لا يتورع عن إعلان ذلك التحدى السافر لما نزل به الذكر الحكيم على قوله تعالى
« لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى حتى تعلموا ما تقولون » .

فإذا بأبى نواس يرفع عقيرته مع ندمائه بقوله مفتخراً بنفسه على مستوى
الزعامة بينهم ، وبهم على مستوى الاتساق معه فى فلسفته وانقيادهم معه للذة :

إذا مادنا وقت الصلاة رأيتهم يحسونها حتى تفوقهم سكرًا (٤)

أو يعلن إقدامه على المعصية مع سبق الإصرار والعمد قائلاً لأحمد بن أبى
صالح :

يا أحمد المرتجى فى كل نائبة ثم صاحى نعص جبار السماوات (٥)

ويتكرر السند التاريخى من وراء استهتار أبى نواس وأقرانه من مجان العصر
الذين انحرفوا عن قيم الدين ، فكان الأقيشر الأسمى من قبله يدعو إلى انتظار العفو
من الله مع تقديم المعصية والمجاهرة بالرديلة بلا حياء على نحو مما ورد فى قوله
على سبيل الاستخفاف :

إذا صليت خمساً كل يوم فإن الله يغفر لى فسوقى

ولم أشرك برب الناس شيئاً فقد أمسكت بالحبل الوثيق (٦)

وكأنه يفتح الباب أمام أبى نواس لمزيد من التبعج وقبح القول :

(٢) ديوان أبى نواس ٧ . (٣) ديوان أبى نواس ٥٧٥ .

(٤) ديوانه ٢٥٢ . (٥) ديوانه ٢٤٢ .

(٦) نفس المصدر .

ترى عندنا مايسخط الله كله سوى الشرك بالرحمن رب الشاعر (٧)
 أو في قوله منكر البعث والحساب على نفس الدرجة من القبح والسفاهة :
 ما جاءنا أحد يخبر أنه في جنة مذ مات أو في نار
 وعلى نحو ما عرضه بشار مشككاً في خلق آدم ، ومعرضاً بموقفه في بداية
 الخليقة وموجهاً هجاءه إلى المسلمين جميعاً :

إبليس أفضل من أبيكم آدم فتنهوا يامعشر الفجار
 النار عنصـره وآدم طينه والطين لا يسمو سمو النار (٨)

فلم تكد القضية تنتهي بهذا الشكل عند مجرد الحديث عن العقاب ، أو بداية
 الخلق في قضية آدم - عليه السلام - بل تتجاوز ذلك كله إلى محاولة جادة وواعية
 لهدم أركان الدين الإسلامي من خلال محاولات متعددة لإحياء مذاهب فارسية
 قديمة ، حاول الشعراء رفع شأنها لترقى إلى درجة الديانات ، لعلها تسهم في إنجاح
 محاولات التحدي الذي أكثروا منها .

وعودة مع التاريخ إلى نهاية القرن الأول الهجري ومع أقول خلافة عمر بن
 العزيز تأخذ موجة من اللهر والمجون في الانتشار بلا حدود ولا حرج ويظهر الوليد ابن
 يزيد ماجن خلافة بني أمية ، وتزداد شهرته بعبثه ومجونه ، ويذاع صيته من خلال
 خمرياته وعريدته ، ومع هذا كله فما زال السلطان الإسلامي سائداً في المجتمع ،
 وضابطاً لهذه الاتجاهات على عكس ما آل إليه أمرها لدى الموالى ، فلم تعرف لنفسها
 قيوداً ولا ضوابط تحكمها ، أو تكبح جماحها ، ولعل موالى عصر بني العباس قد أرادوا
 بأصواتهم العالية أن يضربوا فكرة الإسلام إن استطاعوا ، وهو ما حولوه على المستوى
 الشعبي ، من ضرب فكرة العروبة ، والانتقام لأنفسهم من أصحابها ، ألم يكن الدين
 الإسلامي هو وسيل العرب لإذلال تلك الإمبراطوريات العريقة التي خضعت لحكمهم
 وانتهى مجدها وبلى تاريخها :

على هذا الأساس بدت الأرصدة التاريخية للزندقة تكثر ، لتظهر منها صور
 عديدة ومختلفة ، إذ كان من الشعراء من حرص على رعاية حرمة الدين حرجاً
 ووجلاً ، فتعاطى ما تعاطاه من خمر وعريضة مستتراً على نحو ما رواه أبو الفرج عن
 أبي محجن من قوله : كنت أشربها إذا كان الحد يقام على فأتظهر منها ، (٩) .

(٧) نفس المصدر .

(٨) الأغاني ٢١-١٤١ .

(٩) نفس المصدر .

وربما وقع الشاعر الماجن ضحية صراع عميق في نفسه بين سلوك اللهو ، وبين لحظات ندم يرجو فيها توبة الله تعالى ، على نحو ما يروى من قول أبي محجن أيضاً حين أتى به سعد بن أبي وقاص شارباً فتهدهده فقال : لست تاركها إلا لله عز وجل ، فأما لقولك فلا (١٠) .

ومع هذه المكابرة من قبل الشعراء بدا بعضهم شديد الخبث في تبرير موقفه ، والنفاذ إلى تصوير مسئله ، أو محاولة تبريره ، على نحو ما يروى أيضاً من أن عمر رضى الله عنه أتى بجماعة فيهم أبو محجن وقد شربوا الخمر ، فقال : أشريتم الخمر بعد أن حرمها الله ورسوله ؟ قالوا : ما حرمها الله ولا رسوله ، إن الله تعالى يقول : ليس على الذين آمنوا وعملوا الصالحات جناح فيما طعموا (١١) أن يستحلوا الميتة والدم ولحم الخنزير . فسكتوا . فقال عمر لعلى : ماترى فيهم ؟ فقلا : أرى إن كانوا شربوها مستحلين لها أن يقتلوا ، وإن كانوا شربوها وهم يؤمنون أنها حرام أن يحدوا ، فسألهم فقالوا : والله ما شككنا في أنها حرام ، ولكننا قدرنا أن لنا نجاة فيما قلنا ، فجعل يحدهم رجلا رجلا ، وهم يخرجون حتى انتهى إلى أبي محجن فلما جلده أنشأ يقول :

ألم تر أن الدهر يعثر بالفتى ولا يستطيع المرء صرف المقادر
صبرت فلم أجزع ولم أك كائنا (١٢)
وإني لذو صبر وقد مات إخوتي لحادث دهر في الحكومة جائر
وماها أسير المؤمنين بحملها ولست عن الصهباء يوماً بصابر
فخلانها يكون حول المعاصر

فلما سمع قوله : ولست عن الصهباء يوماً بصابر ، قال : قد أبديت ما في نفسك ، ولأزيدنك لإصرارك على شرب الخمر ، فقال على : ما ذلك لك ، وما يجوز أن تعاقب رجلا قال : لأفعلن ولم يفعل ، وقد قال الله في الشعراء والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون ، (١٣) .

وحين نسوق الرواية بكل تفاصيلها ، فذلك لأهميتها في كشف موقف خلفاء المسلمين من الراشدين ، وحسن مراقبتهم لأدنى صور الإخلال بالقيم الدينية ، الأمر الذي قد نحتاج إلى مراجعته حين نعرض مواقف خلفاء بنى العباس إزاء بلوغ الموجة ذروتها في عصرهم ، دون مراجعة تذكر أو عقاب يستحق التأمل .

ولم تتوان الزندقة عن كشف جوانب من وجهها القبيح أيضاً من خلال الكبت

(١٠) الأغاني . (١١) المائدة الآية ٩٢ .

(١٢) كاع : جين . (١٣) سورة الشعراء ٢٢٤-٢٢٦ . الرواية الأغاني ١٤٢/٢١-١٤٣ .

الذى سيطر على أهلها في عصر بنى أمية ، فبدأ هجومهم على الدين انعكاساً حاداً وعنيفاً لما كتموه في العصر السابق ، ولذا بدت صورهم الهجومية على العبادات والشعائر مجرد ردود فعل طائشة سيطرت عليها الرعونة والتمرد ، فبدت وكأنها مجرد معارضة للمواقف الدينية التي رسمها بعض الشعراء لتلك العبادات في عصر بنى أمية ، فحوار أبى نواس حول استهتاره الدينى ، واستخفافه بالعبادات ، يمكن أن يبرز في موقف مضاد لما قاله الفرزدق من ذلك المنظور الإيجابى وهو يمدح الوليد بن عبدالمك :

فلمّا للصلاة دعا المنادى	نهضت وكنت منها فى غرور
إذا اجتمعت عصائب كل حى	من الآفاق مختلفى النجور
ملبدة رؤوسهم سراعاً	إلى البيت المحرم ذى الستور
رأينا فوقهم ولنا عليهم	صلاة الرافعين مع المغير
هو البيت الذى من كل وجه	إليه وجوه أصحاب القبور
خير الله للإسلام إنا	إليك نشد أنساع الصدر (١٤)

فشتان بين هذا الحوار وبين حديث أبى نواس عن دحانة الخمار، وماعرضه حولها من موقفه من العبادات المختلفة ، بل أصبح في عصر بنى أمية ضمن سيادة التيار الإسلامى ذلك التعبير فى الهجاء بسلب الصفات الدينية والشعائر عن شخص المهجو وقومه ، على نحو ما رده جرير فى هجاء الفرزدق من اتهامه بضعف عقيدته ، وانصرافه عن الشريعة :

ألا قبح الله الفرزدق كلما	أهل مصل للصلاة كبراً
فلا يقربن المروتين ولا الصفا	ولامسجد الله الحرام المطهراً
فإنك لو تعطى الفرزدق درهما	على دين نصرانية لتصرفاً (١٥)

كما تصبح إقامة الشعائر موضع فخر جرير بنفسه وقومه ، ومحل سخريته من الأخطل وتغلب :

إن الذى حرم المكارم تغلبا	جعل النبوة واخلافه فينا
هل تملكون من المشاعر مشعرا	أو تشهدون من الأذان أدينا (١٦)

(١٥) ديوان جرير ٤٨١/١ .

(١٤) ديوان الفرزدق ١-٢٨٣ .

(١٦) نفسه ٣٨٧/١-الأذان هو الأثنين .

فهذا هو عالم الشعراء الذى غص بالتيارات المتصارعة بين زهد وزندقة ، وقد بدت متناقضة بشكل واضح ، فكان منهم دعاة إلى الدين ، ومنهم من تبنى قضايا الزندقة وأثر التهتك الأخلاقى ، وحاول التنصل من التكاليف الدينية والعبادات ، وكان شعراء بنى أمية قد وضعوا رصيذاً أمام شعراء العصر العباسي ، ليأخذوا موقفاً مضاداً من موجب الحديث الدينى ، وآخر متفقاً مع سالب هذا الحديث عند شعراء المجون بوجه عام .

ومع مجتمع القرن الثانى الهجرى نستطيع أن نتبين تداخل خيوط الحياة فى ذلك المجتمع على سبيل الإتفاق والتناقض جميعاً ، فمع الزندقة يلتقى تيار اللهو والمجون والعريضة ، مما انتشر انتشاراً واسعاً لدى مؤسسيها ، والدعاة إليها من شباب العصر ، وفى مقابل ذلك التيار ، وعلى الجانب الآخر المناقض له نجد مجموعة من الزهاد تؤثر العزلة فى المساجد ، طالبة المزيد من التأمل فى واقع الحياة وضرورة الإنشغال بمشكلات المصير ، معلة عن زهداها فى متع الدنيا الفانية ، وداعية إلى التقشف ، ومؤصلة لأسس طيبة كانت بمثابة ركائز قوية لفلسفة التصوف الإسلامى بعد ذلك .

ويحدثنا التاريخ من خلال كثير من رواياته عن مواقف لأولئك الشعراء من أبناء العصر العباسي ، وكيف اجتذبهم تيار المجون والزندقة بلا حساب ، من مثل ما أورده ابن المعتز فى طبقات الشعراء المحدثين من أن بشاراً قد اجتمعت عليه جماعة من الجوارى ، فحدثهن وجعل يسرد عليهن من نوادره وملحه ، وينشدن عيون شعره ، فسررن سروراً شديداً - وقلن له : ليتك يابشار أبونا فلا نفارقك أبداً . فأجاب : نعم وأنا على دين كسرى وكأنه يبدى ارتياحه إزاء الموقف بتلك الروح المتزندقة الماجنة ، حيث يطمح إلى التعامل مع أولئك النسوة من منطق المجوسية التى تجيز ما حرمه الإسلام من زواج الأخوات والبنات .

ولانستطيع - بهذه الصورة - أن ننكر ذلك الدور البارز الذى أسهم به التطور الحضارى فى حركة المجون ، وشيوع تيار اللهو والزندقة ، ولكن الذى لا ينبغي إهماله أيضاً هو ذلك الرصيد الضخم من المؤثرات الشعبية التى راحت تستهدف بنشر المجون ضرب القيم الإسلامية ، فهو مجون بدا مصحوباً ومقروناً بتلك الأبعاد السياسية العميقة التى ضربت جذورها عند زعماء الموالى وشعرائهم ، ممن تبنا عبء الدعوة لشعبيتهم ، الترويج معها لزندقتهن ، على نحو مانرى عند بشار وأبى نواس وغيرهما فى كثير من إبداعاتهم الشعرية .

ولا أدل على قوة الدوافع السياسية خلف هذا التيار من ذلك الحرص المتكرر لدى الشعراء على التصريح بزندقتهم ، ومجاهرتهم بتحدى العقيدة الإسلامية ، وإنكارهم ماتدعو إليه ، حتى وصلت المسألة في بعض الأحيان إلى درجة قبيحة من الإفاضة في حديث السخرية من علماء الدين ، والاستخفاف المطلق بالعبادات من مثل مانجد عند أبو نواس في قوله :

قل للعدول بحانة الخمار	والشرب عند فصاحة الأوتار
أنى قصدت إلى فقيه عالم	متسك حبر من الأحبار
متعمق في دينه متفقه	متبصر في العلم والأخبار
قلت : النبيذ تحله فأجاب : لا	إلا عقاراً ترمى بشرار
قلت الصلاة ، فقال : فرض واجب	صل الصلاة وبنت حليف عفار
اجمع عليك صلاة حول كامل	من فرض ليل فاقضه بنهار
قلت : الصيام فقال لي : لا تنزه	واشد عرى الإفطار بالإفطار
قلت : التصدق والزكاة ، فقال لي	في يعمد لآلة الشطار
قلت : المناسك إن حجت فقال لي	هذا الفضول وغاية الإديار
لأتأين بلاد مكة محرماً	ولو أن مكة عند باب النار
قلت : الأمانة هل ترد ؟ فقال لي	لا ترد القطمير من قنطار
لاهم إلا أن تكون مضمناً	ديناً لصاحب حانة خمار
فاردد أمانته عليه ودينه	واحتل لذلك ولو ببيع النار (١٧)

فلم يدر أبو نواس حواراً إلا من خلال منطق السخط وروح التهكم والسخرية مما يرفض - صراحة - من خلاله أن يكون شاباً معلماً ، فهو يرفض الصلاة فلا يضل نفسه بها ليلاً ، بل يترك للخمر كل ليلاليه ، وهو يدعو شباب عصره إلى أن يحتذوا حذوه من خلال بقية للعبادات والتكاليف كما يراها من منطق تحلله وتحرره ، ثم يرفض الصيام والتصدق والزكاة وأداة شعائر الحج ومناسكه إذ يراها من النواقل ، لتصل جرأته وقبحه إلى حد النهي عن هذه العبادات كلها ، وكأن أبا نواس يصر على انتقاد سلوكيات عملية دعا إليها الدين ونظمها ، فراح يستغل منها ما استغله في

الدعاية والاستخفاف ، فإذا هو لا يرد الأمانة إلى صاحبها إلا إذا كان خماراً ولو احتاج أمر سداد الدين إلى بيع داره . ولا يكاد أبو نواس يبتعد في حوارته هنا عما أداره في حديثه الخمرى حين يقابل صاحبة الحانة ، ويتردد بينه وبينها نظائر هذا الحوار ، وهو يتهالك ، ويتهاقت ، ليجمع في أبياته كثيراً من الأسس العقائدية في الدين ، فيبدأ - على سبيل الاستخفاف أيضاً - بموقفه من الخمر قبل العبادات ، ثم يأتي إلى سرد العبادات من صلاة إلى صيام إلى زكاة إلى حج ، ومنها جميعاً إلى السلوك الاجتماعي الذي قننه الدين الإسلامي في قضايا الأمانة وردّها ، ليتخذ منها وسيلة للسخرية ، حين يصورها من خلال ذاته كشاعر حمر ، ومن خلال الخمار أو صاحبة الحانة التي تستضيفه هو وعصابته .

ويلاحظ أن أبا نواس حين يسخر من العبادات لم يستطع أن يتنكر لأساس الدين أو الشهادتين قبل العبادات ، وإلا عوقب باعتباره ملحداً صريحاً ، لذا بدا شديد الحرص في نفى هذا الموقف عن نفسه ، لأنه يقترب من رؤية المرجئة في فلسفة العفو حين رأى أن الكبائر عند الله غفران ، ولذا راح يسرف فيها إلا أن يشرك بالله .

ترى عندنا ما يخط الله كله سوى الشرك بالرحمن رب المشاعر (١٨)

وكأنما راح يدعى العلم بالديانات المختلفة ، أو لعله بدا موهماً بحرصه على أن يجد سنداً دينياً لشربه للخمر ، على نحو ما زعمه في قوله :

لا تسقني الخمر إماماً كنت لي سكناً إلا التي نصر بالتحريم جبريل

إن كان حرّمها الفرقان بعد فقد أحلها قبل توراة وإنجيل (١٩)

أو قوله :

خذها على دين المسيح إذا نهى عن شربها دين النبي محمد

على أن موقفه من الشرك المطلق لا ينبغي أن يدفعنا إلى إحسان الظن به ، فهو ليس دليل صدقه حين يوهمنا بإسلامه ، فالإسلام لا يتجزأ في سلوك المسلم على ذلك اللحر المقيت الذي عرضه في شعره مغلفاً بخبثه ودهائه .

إن إنكار الغيب أو البعث والنشور عند الشاعر القديم لم يكن ليصدر إلا عن جهل كامل به ، أو عجز عن استجماع القدرة على تصوّره ، ربما لأنه لم يجد من ديانات السماء ما يسير على هديه في عصر الوثن ، ولكننا نجد الشك بارزاً ومعلناً بقبح عند أبي

نواس ، وليته شك فلسفى يستهدف الوصول إلى الحقيقة أو حتى البحث عنها ، وليته صاغة بشكل مهذب فى فنه ، بل وصل به الأمر إلى درجة عالية من التهكم والتهتك فى قوله :

تعلل بالنسب إذ أنت حى وبعد الموت من لبن وخمر
حياة ثم موت ثم بعث حديث خرافة يا أم عمرو (٢٠)

وهكذا اقتحم الشاعر كل الحدود ، فتجاوزها ، وفاق بذلك كثيراً من أقرانه من شعراء اللهو الذين انصرفوا إلى لذاتهم دون هذا التعرض للقيم الدينية ، ذلك أن اندفاعهم إليها قد تحول إلى فلسفة حياة ، أو رؤية خاصة للوجود ، بعيداً عن حديث العبادات الذى دس أبو نواس أنفه فى كثير من مواقفه ، فعند مسلم بن الوليد - على سبيل المثال - صور متحلة من صور حياته عرضها قوله :

هل العيش إلا أن أروح مع الصبا وأغلو صريع الراح والأعين النجل (٢١)
وقوله :

وما العيش إلا أن أبيت مرسداً صريع مدام كف أحور أكحل (٢٢)

فإذا ما واتته جرأته على التعرض للدين اندفع قائلاً :

ما مرئى شئ أشد من الهوى سبحان من خلق الهوى وتعالى (٢٣)

فتراه يطرح الموقف فى صورة من المزاح الذى يحقق له ضرباً من الظرف الاجتماعى ، بعيداً عما تفوح به تلك الصياغة النواسية من عنف وأحقاد على الدين لا تكاد تجد ضابطاً يحكمها أو يحد حركة مداها .

وإذا كنا رأينا فى موقف خلفاء بنى العباس نمطاً من التهاون فى معاملة للموالى، ربما من قبيل الحرص على كسب تأييدهم ، أو من منطق الخوف من انقضاءهم عليهم فى انقلابات جديدة تعيد إلى الأذهان ما حدث فى الانقلاب العباسى نفسه حين شارك الفرس فى الإطاحة بحكم بنى أمية ، بل ربما برز للموقف من منطق الاعتراف بجميل أولئك الموالى من خلال إسهامهم الفعلى فى تثبيت أركان دولتهم الجديدة ، فإذا كان هذا هو موقف الخلفاء على المستوى السياسى . والذى بدت

(٢٠) ديوان أبى نواس ٢٨٠ .

(٢١) ديوان صريع الغواني ٢٤٠ .

(٢٢) نفسه ١٨٩ - ١٩٠ . (٢٣) ديوان صريع الغواني ٢٨٨ .

ترجمته واضحة في قضية الشعبية بصورتها الحضارية والسياسية المذهبية ، فماذا كان موقفهم من ارتفاع درجات سلم الزندقة ، وخاصة أن المسألة بدأت تتطرق إلى أغلى ممتلكات المجتمع الإسلامي ؟ وهل كان البلاط العباسي بمنأى عن مقاومة هذه الاتجاهات ؟ أم أن قدراً من التسامح - أو التهاون - قد بدأ يدب في نفوس الخلفاء إزاء أصحاب هذه التيارات جميعاً ؟

ومن الطبيعي أن نتصور - بدايةً - أن الحياة العباسية كل لا يتجزأ ، وأن تياراتها قد تتفرق وتتوزع لتلتقى في النهاية على سبيل التوافق أو التعارض في عصر الصراع ، ولكن الذي لا شك فيه أنها تلتقى في نهاية المطاف حول مواقف متشابهة ، لأنها وليدة مجتمع واحد ، وبيئة واحدة ، بكل ظروفها التي تفرض هذا التشابه إلى مدى بعيد ، ومن هنا لا نستطيع إلا أن نرصد ماسجلته وقائع التاريخ الحضاري في هذا الجانب الذي عرف فيه قصر الخلافة العباسية نفسه بعضاً من ملامح اللهو والعبث منذ عهد الخليفة المهدي ، ويبدو طبيعياً بعد هذا أن يتهاون الخليفة في مقاومة هذا التيار ، إذا كان قد وقع في برائته ، أو أشاع منه شيئاً يقتحم بلاطه على ذلك النحو .

على أن طبيعة الحكم لدى أولى الأمر من خلفاء بني العباس قد دفعتهم إلى رفض ترك الحبل على الغارب للشعراء أو للزعاتهم الماجنة ، الأمر الذي يكشف عن ضخامة حجم التبعة التي وقعت على كاهل للخليفة العباسي ، حين وقع بين شقى الرجا ، فكان منوطاً به ، ومطلوباً منه أن يحمي الإسلام في مجتمعه الذي اتسعت حدوده ، في الوقت الذي لم يستطع فيه أن يوقف حركة المد الحضاري بكل أوشابها ، منذ تدفقت من بلاد الفرس ، ثم ازداد تدفقها مع تدخلهم السياسي في كثير من أمور الدولة ، وتوجيه دفة الحكم فيها ، ولعل في هذا أيضاً ما يفسر تهاون الخليفة العباسي ، حيث أصبح أقل صرامة وعنفاً عن سلفه من خلفاء المسلمين على أن القول هنا لا ينبغي أن يطرح على إطلاقه ، وكأن الدولة الإسلامية قد انتهت في عصر بني العباس ، أو أن أمرها قد آل إلى ذلك التصوير المطلق دون سواء ، فقد استمرت مساجد بغداد في نفس الفترة عامرة بالزهاد وأهل التقوى والورع من أولئك الذين التقوا بطلاب العلم ، وتحلقوا من حولهم ، يتلقون دروساً متعددة في علوم الدين ، وقضايا العقيدة ، ومحاولة إصلاح المجتمع ، فكان الإرشاد والوعظ الديني جزءاً من وظيفتها ، حيث عمدوا إلى إنذار الناس وتوجيههم ، وأحرز البعض في هذا الموقف تفوقاً أسهم به في وضع بذور طيبة لفلسفة الزهد الإسلامي والتصوف ، على نحو ما يعرف عن رابعة العدوية ، والحسن البصري ومعروف الكرخي ، وشفيق البلخي وغيرهم من الزهاد ، وعلى نحو ما رأينا في عالم الشعراء الذين تزعمهم أبو العتاهية .

وعلى هذا يمكن أن نرصد توازياً دقيقاً بين تيار الشعوبية الذى رأيناه عند بشار، مع تيار الزندقة عنده أيضاً ، وعند غيره من شعراء العصر ، وعلى هذا الأساس أيضاً لا ينبغي إسان الظن بأى من أولئك الشعراء الذين انطلقوا ينفثون سمومهم بين أبناء العصر بنفس القوة التى دفعتهم إليها أحقاد الشعوبية السياسية ، فأرادوا هدم العروة والقضاء على الإسلام فى آن واحد ، وبناء على هذا التصور نستطيع أن نتبين طبيعة السخرية والتهكم الذى سلكه شعراء الموالى ضد الدين حيث كاد يكمل نفس الحلقة التى طوقوا بها الحضارة العربية من المنظور الشعبى السياسى . ولذا تبلورت فكرة الزندقة - فى جملتها - حول التصريح والإعلان بالتحلل من الدين ، والمروق من عباداته ، واللجوء إلى مزيد من شرب الخمر ، وطرح المحاولات الجادة لاستعادة المذاهب الفارسية القديمة ، ومحاولة الإيهام برفعها إلى مصاف الديانات ، لعلها تتحدى بذلك الدولة العباسية فى دينها كما تحدثنا فى عروبته .

وكما وجدت الشعوبية رواجها من خلال توظيف الشعراء لشعرهم فى الدعاية لها والانتصار لقضاياها ، فكان من حظ الزندقة أيضاً أن تجد سبيلها إلى الانتشار على نفس المنهج ، ومن خلال نفس القنوات ، فكثر من شعراء العصر من حمل لواءها ، وراح يحض على اللهو ، ونشر الرذيلة ، ويبيع المحرمات ، ويذيع استهتاره بكل القيم التى يدعو إليها الدين الحنيف .

ومن هنا ارتفع صوت أبى نواس شعبياً ثم زنديقاً ، ليكمل ثورته الفنية على القصيدة العربية ، ولذا يبدو من غير الطبيعى أن يبررا من الزندقة المذهبية باعتباره ظريفاً اجتماعياً ، فلا شك أن للظرف الاجتماعى موقفاً آخر لا يقتضى إفساد العقيدة أو الحث على نشر المحرمات ، ولذا يلتقى النواسى مع بشار على مستوى الموقف الدينى الذى يرفض فيه الاعتراف بالقيم الإسلامية ، بل يثير حولها الكثير من الغبار والشكوك على نحو مما تحكيه بعض من حلقات المناقشة التى كان بشار يؤمها ، وفيها جاهر بما نويته حين نادى بتفضيل إبليس على آدم فى بداية الخليقة ، على نحو ما مر فى البيتين اللذين نسباً إليه ، وفيهما حاول إقناع جيله بصحة تمرد إبليس على أمر ربه حين رفض السجود لآدم كما تسجل الآية الكريمة ، قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين، (٢٤) حين تقدمت الأنا وتقدمت النار على الطين فى رؤية إبليس ، ليتكرر المشهد بعينه عند بشار الذى لم يدافع عن النار من فراغ ، بل حمل لها فى نفسه ماحمله من تعصب لأهلها الذين عبدوها من دون الله فى المذاهب الفارسية

القديمة ، ولعله كان يستهدف بذلك إشاعة جو من الفوضى والتشكيك تمهيداً لإعادة المذاهب الفارسية أمام سيادة الدين الإسلامي كما تمنى هو وأمثاله !

فمجاهرة بشار بدت أشد خطراً وأكثر عمقاً من مجاهرة أبي نواس ، ولكن هذا لا ينفي شيئاً من جوهر الصورة التي بدا فيها كل منهما فارسى الهوى والعقيدة ، شديد الميل إلى الزندقة والتطرف الدينى ، مما دفع الشاعرين كليهما إلى استمراء الدعوة إلى التحلل من شعائر الإسلام ، مستغلاً فى ذلك مائتقه من اتصاله ببيئات المتكلمين المتفلسفة ورجال المنطق ، وسماع مادار فى تلك البيئات من جدل استغله الشاعر فى محاولته للتشكيك فى العقيدة ، أو استغله - فى أكثر المواقف بساطة - فى الاستخفاف بها ، والسخرية من أهلها مكملاً بذلك حلقة الشعوبية المذهبية التى تزعم فيها مدرسة كاملة ، تحول فيها إلى داعية سياسى على حساب كل المبادئ والقيم التى ينبغى أن تشده إلى طابع ثقافته ، ومصادر فكره ، ومسئولية انتمائه إلى عصره وجيله ، واختيار موضوع فنه .

وفى مصادرنا التاريخية ذهبت بعض الروايات إلى أن بشاراً قد مات مقتولاً نتيجة انصرافه إلى اللهو والمجون والشراب ، أو بسبب هجائه المهدي ، كما ذهب بعضها إلى أنه قتل بسبب زندقته وإلحاده على نحو مارده ابن المعتز وأبو الفرج فى طبقات الشعراء المحدثين وكتاب الأغاني ، من أن بشاراً قد جاهر بإلحاده يوم قال « لا أعرف إلا ما عاينته أو عاينت مثله ، وكأنه بدا منكراً للغيب الذى يعد شرطاً أساسياً من شروط صحة عقيدة المسلم .

ولكن الذى يلفت النظر أن بشاراً قد قتل بعد أن تجاوز السبعين من عمره وقد سجل ماسجله من زندقته ومجونه قبل ذلك بكثير ، فلم يترك يعيث فى الأرض فساداً حتى تلك السن المتأخرة ؟ ولذا يبدو أقرب إلى الدقة أن يكون قتله بسبب هجائه للمهدي فى ظرف تاريخى معين ، وربما بسبب قصيدة معينة خانه فيها لسانه ، فتجاوز حدوده على نحو ما بدر فى زندقته ومجونه وشعوبيته .

وقد بدت الصورة الإيجابية لموقف بنى العباس من أولئك الزنادقة فيما قامت به الدولة من توظيف لقريق من الشرطة يترقبهم ، ويتتبعهم ، كما قامت بإنشاء سجون لهم تضمهم بعد المحاكمة وثبوت تهمة الزندقة عليهم ، وكان أبو نواس واحداً من رواد سجن الزنادقة إذا ما أخذنا برواية صاحب الأغاني حول موقف أبي نواس فى قوله عن صديقه حماد عجرد : كنت أتوهم أن حماد عجرد إنما رمى بالزندقة لمجونه فى شعره حتى حبست فى حبس الزنادقة فإذا حماد عجرد إمام من أئمتهم ، وإذا له

شعر مزدوج بيتين بيتين يقرأون به فى صلاتهم (٢٥) .

والرواية لا تسجل استنكار أبى نواس لمسالك حماد بقدر ماتصور إعجابه بتعمقه فى زندقته ، وزعامته لهذا التيار ، ويبدو أن «مركب النقص» فى نفس النواسى قد فرض عليه نفسه من خلال الزعامة التى تمنّاها ، حتى إذا ما انتهى به الأمر إلى قيادة عصاية السوء التى تبناها ، وتولى توجيهها فى طريق الغواية والفساد ، جعلها محوراً لفخره فإذا هو ليس بريئاً منها ولا صفرأ على حد تصويره فى قوله المشهور :

عصاية سوء لا ترى الدهر مثلهم وإن كنت منهم لا بريئاً ولا صفرأ

ومن الثابت حسب الروايات التاريخية أن حماداً هذا كان واحداً من رؤوس الزنادقة وقد تكرر اتهامه بالزندقة ، كما أعلن اعتناقه للمانوية والمزدكية من خلال دعوته إلى التثنية أو عبادة إلهين ، وتحليل المحرمات (٢٦) .

وبرز من زنادقة العصر أيضاً صالح بن عبدالقدوس وأبان بن عبدالحميد اللاحقى وغيرهما ، كما وجه الاتهام أيضاً - وهو فى حاجة إلى مناقشة - إلى شاعر الزهد العباسى أبى العتاهية ، وهى مناقشة وردت فى موضعها من تحليل تيار الزهد وبرز دور الشاعر كقطب من أقطابه البارزين فى ذلك العصر .

وكان من الطبيعى ألا يكتب لشعر الزنادقة خلود فى ظل دولة إسلامية لها منهم موقف عدائى ، ولهم منها ذلك الموقف الرافض بما فيه من روح الحقد والبغض ، ولعل ضياع كم كبير من هذا الشعر يرتد إلى اندثاره فى حياة أصحابه ممن توجسوا خيفة من سلطان الخليفة المسلم ، أو عاشوا فى خوف من أن يزج بهم فى سجن الزنادقة ، وربما أسهم فى ضياع هذا الشعر عدم اعتراف المجتمع الإسلامى به ، ففقد كل قيمة فنية ، ورفض اعتباره كوثائق تاريخية ترسم صورة مظلمة لما شهدته العصر على أيدى أولئك الشعراء من المجان والعابثين ، وربما بقى ضياع ذلك الكم مؤشراً من مؤشرات للموقف الإيجابى من قبل الخليفة العباسى حين أسهم فى إيقاف مثل هذه التيارات ، كما سجل حرصه على موقفه الدينى من خلال سجون الزنادقة ، ولكن موقف الخلافة شئ وتدفق تيار الحضارة بسالبها وموجبها شئ آخر أسهم فى امتداد التيار واستمراره ، فبقى مابقى من شعر شعرائه مما رسم صورة واضحة من حياتهم اللاهية .

(٢٥) الأغاني ٧٢/٣ .

(٢٦) انظر ضمى الإسلام ١٤٧/١ - ١٤٨ .

على أن موقف خلفاء العصر من تيار الزندقة لم يكن على نفس الدرجة من المقاومة والاضطهاد ، بل تفاوت الموقف حسب طبيعة كل خليفة ، وظروف الحركة الفكرية ، ومدى تعمق الشباب لتيار ما من تيارات الحياة أكثر من سواه ، ولكن الأمر الذى لا يشك فيه أن خليفة ما قد كتم غيظه أمام هذا التيار الجارف كما حدث أحياناً فى مواجهة تيار الشعوبية ، الأمر الذى يسجل غيرة بعض الخلفاء على دينهم وحرصهم على عدم المساس بقيمه ومبادئه ، وقد كان من أكثرهم عنفاً مع أولئك الزنادقة أبو جعفر المنصور ربما بسبب اتساع الحركة الفكرية والفلسفية فى عهده ، حيث امتلأت البيئات الكلامية بضجيج من الآراء المتناقضة التى تولى أصحابها الدفاع عنها ، وتبينها من خلال فلسفة جدلية أدت إلى حروب لسانية عنيفة ، ساعدت من طرف خفى على ارتفاع موجة هذا التيار ، ولعل أصحابه أرادوا أن يدخلوا به الساحة الكلامية كمذهب متميز لهم .

ولم يكن المهدي أقل عنفاً وتشدداً مع الزنادقة ، فقد تعددت الروايات أيضاً حول تنكيله بهم ، وإعلانه شدة العداء لهم ، وحضه الشعراء على المقاومة اللسانية الجدلية للرد على الزنادقة وتفنيد حججهم ، ثم استمرت من بعد ذلك تلك المقاومة على يد الخليفة الهادى ، ثم الخليفة الرشيد الذى اشتدت مقاومته للتيارين بنفس القوة : الشعوبية ، الزندقة .

وعلى هذا النحو ترددت أصداء الزندقة فى أبواق مختلفة فى العصر وقابلتها يد الخلافة الإسلامية بطعنات غير طائشة فى معظم الأحيان ، مما أسهم فى تقويض بعض أركانها ، والإيذان بفسلها كتيار مذهبى ، وكما كان الأمر مع الشعوبية حين تبنت صيحات فنية لم يكتب لها البقاء بحكم الدوافع السياسية التى كمنت من خلفها ، تكرر الأمر مع الزندقة التى ترددت فى النهاية أمام صخرة العقيدة الإسلامية التى ظل سلطانها قوياً فى النفوس فلم تنزل أو تهتز ، ولم يتراجع أهلها أو يتردد فرسانها فى الدفاع عنها ، فظلت الدولة الإسلامية قادرة على إسكات كثير من أصوات الزنادقة ، واستمر الأساس الدينى متماسكاً على أيدي فئة من شعراء الزهد ممن تبنا مواقف مضادة أخذت أصولها من الدين الإسلامى .

وربما استطعنا القول بأن ذه الزندقة قد حكمت على نفسها بالموت حين سارت فى خط متواز مع الشعوبية ، فظهر أصحابها بمظهر عدائى متكامل للدولة والدين معاً ، ولذا كانت الضربة القاضية توجه - حين توجه - إلى أى من التيارين لتصيب الآخر بالضرورة .

على أننا مهما قلنا بفشل مثل تلك الحركات التى جاءت مناوئة لفكرة العروبة أو الإسلام ، فلن نستطيع أن ننكر أنها أقضت مضاجع الخلافة العباسية ، وعكست حالات القلق والاضطراب التى ساعدت حياة لم تعرف أمناً ولا هدوءاً ، لذا ظلت لها أصدائها فى البيئة العباسية على ألسنة مجموعة من شعراء العصر سلموا بعجزهم عن الانضواء تحت لواء العقيدة ، وآثروا أن يبيعوا أنفسهم لمجون الحضارة ، وإن كانوا قد استجابوا لصوت الدولة العباسية لضمان استمرار العيش فيها ، ولكنه خضوع ظل مشبوهاً ومشوياً بالنفاق ، والحرص الدائب على نشر الرذيلة ، ومحاولات التشكيك والتضليل لإسقاط العقيدة من نفوس شباب العصر والإيقاع بهم منحايًا لهذا الاتجاه اللاديني المتطرف .

الفصل الرابع
صراعات نفسية للشعراء

- (١) بين الندماء (تائية أبى نواس)
- (٢) فلسفة نزعة المجون (مسلم)
- (٣) الصحة النفسية وزمن (البحتري)

(١) بين الندماء

(تائية أبي نواس)

استطاع أبو نواس أن يجعل من قصائده الخمرية صورة صادقة من حياته ، أسقط عليها كثيراً من مشاعره ، وعكس من خلالها تجاربه النفسية التي انتهت به إلى رؤية خاصة له ، حققت له توحيد ذاته مع ذوات ندمائه في فلسفة اللذة الحسية ، بما تشيعه في نفسه من مرح وفكاهة حيداً ، ومن حزن وكآبة وسخط على المجتمع أحياناً أخرى ، ومع تائيد الخمرية نستطيع أن نتبين طبيعة هذه المواقف المختلفة يقول :

- | | |
|--|--------------------------------|
| (١) وفتية كمصاييح الدجى غرر | شم الأنوف ، من الصيد المصاليث |
| (٢) صالوا على الدهر باللهو الذي وصلوا | فليس حلهم منه بمبتوت |
| (٣) دار الزمان بأفلاك السعور لهم | وعاج يحنو عليهم عاطف الليث |
| (٤) نادمتهم قرقف الإسفنت صافية | مشمولة سبيت من خمركرت |
| (٥) من اللواتي خطبناها على عجل | لما عجبنا بربات الحوانيت |
| (٦) في ليلتي للدجى كاليم ، ملتطم | طام ، يحار مبه من هو له النوتي |
| (٧) إذا بكافرة شمطاء قد برزت | في زئ مخنثع لله ، زمت |
| (٨) قالت : من القوم ؟ قلنا : من عرفتهم | من كل سمح ، بفرط الجود منعوت |
| (٩) حلوا بدارك مجتازين ، فاعتمى | بذل الكرام ، وقولي كيفما شئت |
| (١٠) فقد ظفرت بصفو العيش غائمة | كسفنم داود من أسلاب جالوت |
| (١١) فاحمى برحهم في ظل مكرمة ، | حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى |

(١) الفرر : البيض الوجه . الصيد ، الواحد أصيد : الرفع رأسه كبراً . المصاليث ، الواحد مصلات : الشجاع .

(٢) مبتوت : مقطوع .

(٣) الليث : صفحة العنق .

(٤) القرقف : الخمرة . الاسفنت : المعنقة ، الطيبة الرائحة . تكرت : بلد بين بغداد والموصل .

(٥) جينا : صحننا .

(٧) الشمطاء : العجوز . الزميت : المتوقر .

- (١٢) قالت : فعندى الذى تبغون ، فانتظروا
 (١٣) هى الصبّاح تحيلُ الليلَ صفوئها
 (١٤) رمى الملائكة الرّمّاد ، إذ رجمتُ
 (١٥) فأقبلت كضياء الشمس ، نازغة
 (١٦) قلنا لها : كم لها فى الدن مدحج
 (١٧) كانت مخبأة فى الدن قد عنست
 (١٨) فقد أئتم بها من كنه معدنها
 (١٩) تهدى إلى الشرب طيباً عند نكهتها
 (٢٠) كأنها بزلال المزن إذ مزجت
 (٢١) يديرها قمر فى طرفه حور
 (٢٢) وعندنا ضارب يشدو اعتشها ،
 (٢٣) إليه الحاظنا تفتى اعتشها ،
 (٢٤) من أهل هيت ، سخي الجرم ، ذى أدب
 (٢٥) فينبى بفصيح اللحن عن نغم
 (٢٦) حصى إذا فلّك الأوتار دار بنا
 (٢٧) فزنا بها فى حديقات ملفقة ،
 (٢٨) تلهيك أطيارها عن كل ملهية ،
 (٢٩) لم يثنى اللهو عن غشيان مورها
 (٣٠) حتى إذا الشيبُ فاجانى بطلعه ،
- عند الصبّاح ، فقلنا : بل بها إيتى
 إذا رمت بشرار كالواقيت
 فى الليل بالشهب مُراد العفريت
 فى الكأس من بين دامي الغصير منكوت
 بت قالت : قد اتخذت من عهد طالوت
 فى الأرض ، مدفونة فى بطن تابوت
 فحاذروا أخذها فى الكأس بالقوت
 كنفع مسك فتيق الغار مفتوت
 شبّاك نر على ديباج ياقوت
 كأنما اشتق منه سحر هاروت
 بادار هند بذات الجزع حبيبت
 فلو تراتنا إليه كالباهيت
 له أقول مزاحاً : هات ياهيتى
 مثقفات ، فصيحان بتفبت
 مع الطبول ظللنا كالسبابيت
 الرند والطلح والرممان والتوت
 إذا ترتم فى ترجيع تصويت
 ولم أكن عن دواعيها بصميت
 أقبح بطلعة شيب غير مبخوت

(١٦) طالوت : أول ملك على إسرائيل .

(١٧) عنست : طال عمرها فى بيت أهلها بلا زواج .

(٢٢) بهت : دهش وسكت متحيراً .

(٢٤) ياهيتى : أى أيها الرجل المنسوب إلى هيت : بلد بالعراق .

(٢٦) كالسبابيت : أى كالتانمين من إصفائهم فى سكوت إلى النغم .

(٢٩) الصميت : الكثير الصمت .

(٣٠) غير مبخوت : أى ذى بخت ، حظ .

- (٣١) عند الغواني ، إذا أبصرن طلعتن ، آذن بالصبر من رد وتشتيت
(٣٢) فقد ندمت على ما كان من غطل ومن إضاعة مكتوب المواقيت
(٣٣) أدعوك مبحانك اللهم فاعف كما عفوت ياذا العلى عن صاحب الحوت

(١)

وينتهى تقديم القصيدة فى أبياتها الأولى إلى نوع من التمهيد لعرض مجموعة أحداث قصصية مثلت سمة الفن الخمرى النواسى ، وأول ماعرج الشاعر على تصويره أبطال قصته ، وهم مجموعة من الشباب أو الفتيان على حد تعبيره ، أعجب بهم ، فأظهرهم فى قصيدته من أهل الشجاعة والمروءة والأصالة فى النسب ، فهم نيرثو الوجوه لأنهم من كرام القوم ، وهم قادرون على فرض سطوتهم على الزمان الذى يخشاهم ، فيستجيب لرغبتهم ، ويحققها لهم ، وهو مشهد نواسى مكرر ومعاد ، وللشاعر فى نظيره والضمير يعود على الخمر :

دارت على فتية دان الزمان لهم فلا يصيهموا إلا بما شاءوا (١)
وكانه يفصل بذلك فى قضية خطيرة طالما شغلت على الشعراء أنفسهم ، حين أرادوا أن يحددوا مواقفهم من الدهر بشكل قاطعة ، فلم يفلحوا إلا من خلال عرض تلك الصور المتناقضة التى انتشر بعضها فى مقدمات القصائد ، وبعضها الآخر فى موضوعاتها ، وفيها وزع موقف الشاعر القديم بين الاستسلام الدهر ، وبين محاولاته المختلفة لمواجهته تحت مسميات الليالى ، أو الزمان ، أو الدهر ، أو الخطوب ، أو مايدل عليها ، ويقترب منها ، ولكن النواسى هنا يسجل انتصار أولئك الفتية على الدهر، حتى يتحول إلى مطية لهم ، لا يخضع إلا لرغبتهم ، وهو بالطبع - مايعكس تأثير الخمر فى نفوسهم ، حتى ليحس الفتى منهم نظائر تلك العظمة التى سيطرت على المنخل اليشكرى فى حالة سكره ، وفقدتها فى حالة صحوه فى قوله :

وإذا شربت فإنى رب الغورنق والسدير
وإذا صحوت فإنى رب الشويهة والبعير (٢)

(٢٢) صاحب الحوت : هو نبي الله يونس عليه السلام .

(١) ديوان أبى نواس ٧ . (٢) الأغاني .

وهى الصورة التى تنتفى وتزول فى حالة إفاقة ، فإذا هو عندئذ رب الشوبهة والبعير، وهى نفسها الصورة التى استوحاها حسان من الجاهلية ، فسيطرت عليه فى المقدمة الخمرية التى قال فيها عن التأثير الخمرى أيضاً :

ونشربها فتركنا ملوكا وأسدا ماينهنها اللقاء (٣)
وهو ما استلهمه الأخطل أيضاً عبر التراث الطويل حين قال :
إذا مانديمى على ثم على ثلاث زجاجات لهن هدير
خرجت أجر الدليل تيهاً كانى عليك أمير المؤمنين أمير (٤)
وكذا ما قاله معاوية بن أرتاة فى عهد مروان بن الحكم :
إننا لنشربها حتى أن تميل بنا كما تمايل وسان بوسنان

وصى صور يصح اعتبارها قاسماً مشتركاً بين شعراء الخمر ، أو بين أولئك الشعراء الذين قدموا لقصائدهم بمقدمات خمرية ، وإن كان الفارق لا يزال قائماً حول مدى استلهم أبى نواس لهذه الصور ، فهو يزواج فى ذلك بين ما اختاره من صور التراث ، وبين ما يصدر عنه فى واقعه اللامى ، وهو واقع سيطر على مجموعة الشعراء المجان من أقرانه فى مجتمع القرن الهجرى ، وقد أفصحوا من خلال شعرهم عن طبائع الصراعات التى عاشوها بين واقع معاش وبين فلسفات خاصة تمنوا تحقيقها .

وبعد عملية الاختيار هذه أباح النواسى لنفسه أن يتجاوز الآخرين فى مبالغاته ، فلم يكتف بمشهد الملك أو الإمارة كما تصوره الأسلاف ، بل انتهى إلى صورة جديدة تفوقها جميعاً فى المبالغة ، وهى تتناغم فى نفس الوقت مع واقعه النفسى ، وواقع أصحابه ، حين حقق لهم انتصارهم على الدهر ، وهو أمر مستحيل ، لم يلتشر كثيراً مع الإرادة القدريّة ، دون أن يتحقق لها هذا الانتصار الذى صورته أبى نواس ، وتصوره بهذه السهولة ، وتلك البساطة ، وهى صورة تكشف طبيعة حياة صاحبها ، وكأنها لاتصدر إلا عن سكير فحسب .

ويصح اعتبار هذه المقدمة - فنياً - نوعاً من التمهيد للقصّة الخمرية التى يصورها أبو نواس وهو يبدوها بعد ذلك بعرض تفصيلى لطبيعة تلك الصور ، فكأنه يقف أمامها معجباً أو عاشقاً ، يوظف شعره فى خدمتها ، ويختار أيضاً من التراث

(٤) شعر الأخطل .

(٣) شعر حسان بن ثابت .

صفات مكررة ومعادة ، تتفق مع ما هو بصدد تصويره منها ، إذ يراها طيبة الرائحة ، وهم يتنادمون عليها استجابة لتلك الميزة المحققة فيها ، كما أنهم يثقون في أصالة انتمائها ، ودقة نسبها ، إذ جلبت لهم من «تكرير» التي حازت شهرة واسعة في إنتاجها وتعنيها ، ولكن الشاعر هنا يبدو سريع الانتقال بين المشاهد ، فإذا هو يطلع علينا بعد ذلك بعرض مشهد تظهر بطلته تلك العجوز الشمطاء التي يبدو عليها طابع البراءة ، وهي تصطنع الوقار ، وهي ليست كذلك على الإطلاق ، فأنى لها بتلك البراءة ، وهي صاحبة الخمار ، تديرها ، وتنتشر فيها ضروباً من اللهو والمجون ، وهو يعرض موقفاً اجتماعياً لها يسجل ظاهرة من ظواهر العصر ، حين يجعلها تتردد في فتح الخمار للندماء ربما لشدة خوفها من الشرطة ، أو من بعض اللصوص الذين اعتادوا نهب الخمارات في تلك الأوقات المتأخرة من الليل ، وعلى أية حال فهو يسجل هنا موقفاً حقيقياً مما شهدته تلك الخمارات من فسق ومجون ، جعل الحاكم يراقب هؤلاء ويتعقبهم ، حتى إذا ضافت عليهم السبل زاد حرصهم على المغامرة من أجلها ، ولذا يدير أبو نواس حواراً بعد هذا مع العجوز ، وتتعدد أطراف هذا الحوار ، وتتفاعل مع الموقف ، ويوزعها الشاعر بين السؤال والإجابة ، حتى يكشف بذلك حقيقة البعد النفسي الذي يعيشه هو وأصحابه ، كما كشف البعد الاجتماعي الكامن وراء تصوير موقف صاحبة الحانة .

ولم ينس الشاعر الظروف الزمنية التي أثر أن يتجه إلى الخمار فيها ، وهي ظروف لها دلالتها - كما ذكرنا - على مدى حرصه وخوفه من أعين الشرطة مما يضطره إلى الخروج إليها ليلاً ، وفي فترة متأخرة منه ، تكاد تزعج صاحبة الحانة :

ولليلِ جِلْبَابٍ عَلَيْنَا وَحَوْلَنَا فَمَا إِنْ تَرَى إِنْسًا لَدَيْهِ وَلَا جِنًّا
يصاحبنا إِلَّا سَمَاءٌ نَجْمُومَهَا معلقة فيها إلى حيث وجَّهنا

وربما عاشت في وعيه مشاهد البطولة ، كما سيطرت على الشعراء القدماء حين تحدثوا عن رحلاتهم ، وصوروا مخاوف الليل التي كانوا يعانون أهوالها بصفة خاصة في الفترات المتأخرة منه ، تلك التي كانوا يرمزون من خلالها إلى شجاعتهم وبطولاتهم ، والشاعر هنا بصدد عرض مغامرة لا بد أن يتمتع خلالها بتلك الشجاعة حتى يستطيع اجتياز مخاطرها ، وهو في حاجة فنية إلى تضخيم ذاته ، وإبرازها على هذا النحو بين بقية الرفاق ، ثم ينتقل إلى مشهد آخر فيه قدر من الثبات والتوقف عند وصف أصحابه في علاقتهم بالخمير ، وإقبالهم عليها ، واستعدادهم للإنفاق في سبيلها ، فهم - كما سبق أن ذكر في المقدمة - من كرام القوم ، وأكثر ما يظهر كرمهم في هذا الموقف الخمرى الذي يبالغ في تصويره ، حتى يجعلهم المصدر الأساسي الذي يمكن

أن تعتمد عليه صاحبة الحانة ، ولذا يتحداها إذا هم تجلبوها ، ويحذرها من مغبة انصرافهم عن خمارتها في أبيات يغلب عليها طابع الدعابة والظرف الاجتماعي ، وإن كانت لاتخفى دلالاته التي تكشف حرص الشاعر على الفخر بنفسه ، ورصد كل مايملكه في سبيل الخمر ، ولذا لم يعد يهتم بما وراء هذا الإنفاق ، ذلك أن لذته الحسية التي يحدثها شربه تكاد تنهى تفكيره فيما وراء واقعه ، فلم يعد يهمه شيء على الإطلاق ، وعندئذ تتساوى أمامه كل الأشياء ، ومنها على سبيل المثال هنا حياة تلك العجوز أو موتها ، بل تكاد تتساوى - من وجهة نظر أبي نواس - الفضيلة مع الرذيلة بهذا الشكل ، فلا شيء يهم !!

ثم يعرض الشاعر جواب العجوز حين تسألهم البقاء حتى الصباح ، ومنه ينتقل إلى عرض صورة للخمر تتعلق بشعاعها وإشراقها ، وكأنها تضئ ليل الشاعر ، مهما اشتدت حلكته وزاد عليه عنفها ، وكأن الشاعر لا يخشى تلك الظلمة ، لأنه وجد أداته للاهتمام فيها من شعاع الخمر ، وكأنه بواسطة هذا الشعاع يعيش في وضوح النهار .

وإضافة إلى هذا البعد النفسي العميق الذي رسمه أبو نواس في الصورة ، لا يخفى ما فيها من تقليد لشعراء الخمر القدماء الذين أكثروا من تصوير شعاع الخمر ، فهي تارة شمس ، وأخرى نار ، أو هي ذلك الوهج الساطع الذي يضئ حياة أصحابه ، ولذلك يقترب بها من مشهد النار الذي سبق إليه ، ويحاول الإضافة إليه من تلك الصور التي رأى فيها شرار تلك الخمر شبيهاً بذلك الشرار الديني الذي سبق أن رجمت به الملائكة المردة من الشياطين ، وهو بذلك يفيد من القصص الديني ، وما انتشر فيه من رجم للملائكة بالشهب للشياطين ممن كانوا ملائكة وتمردوا فكان هذا الرجم بالنجوم جزاء لهم وفاقا .

ويريد الشاعر أن يستكمل بقية المشهد التصويري للخمر ، فيصورها من واقع قدمها ، ودقة تعتيقها ، وينسبها إلى عهد طالوت ، ويبدو مجتهداً في إخراج الصورة من ابتكاره الخاص ، وإن كان يتأثر بالأعشى الذي أعجب بتعتيقها على أيدي أهل بابل في قوله :

ولقد شربت الخمر تر كض حولنا ترك وكِـبـل
كدم الدبيح وديجـة مما يُعـسـقُ أهل بـابـل

وقد حاول من خلال تفاعل لغة الابتكار مع التأثير بالقدماء أن يستكمل مقومات صوره ، وكان عليه أن يحاول التجديد في التعامل مع التراث ، وساعدته التجربة

الخميرية التي عاشها على ذلك . فلم يكن تصوير شعاع الخمر أو قدمها أمراً جديداً تماماً ، وإنما وقعت المعاني تحت نظر كل شعراء الاتجاه ، وظل للنواصي - كغيره - مجال التجديد فيها ، والإضافة إليها ، وإعادة تصويرها في أنساق فنية لها سماتها وخصائصها التي تمي أصحابها عن سواهم .

وحين يشتد ولع أبي نواس بالخمر يستعرض بقية جزئيات الصورة من وصف طيبها ، حتى يستجمع كل حواسه في صوره التي تصدر عنها ، فهو سريع الانتقال بين الصورة الشمية ، إلى اللمسية ، إلى الذوقية ، إلى التأثير العام الذي يمكن أن يظهر في كيان الشاعر ، فطيبها مسك في تصوّره الشمي ، ومزجها بالماء الصافي أو النفس أيضاً مشهد تذوقى ينم عن اهتمام الشاعر بها في مراحلها المختلفة ، وهو يشي في نفس الوقت بتقليدية الشاعر في عرض مسألة المزج بهذا الشكل ، ثم يستتبعه هذه المشاهد بإصدار بصرية يرينا من خلالها شباك الدر على ديباج الياقوت ، وهو يدور حول مزج الخمر بالماء على صفائه ونقاته المعهود .

وما ن ينتهي الشاعر من عرض مشهد الخمر نفسها - على هذا النحو - حتى ينتقل إلى تصوير محاور علاقتها الخارجية ، فيرسم عدة لوحات فنية يظهر الساقى بطلاً في واحدة منها ، حيث يراه الشاعر قمرأ تجمعت فيه آيات الجمال ، كأنما اشتق منه هاروت سحره ، ويظهر المغنى بطلاً آخر في لوحة جزئية أخرى تكمل المشهد الخمري ، ويعرضه أبو نواس في صور سمعية طريفة تظهر فيما يسمعه الندماء منه ، وما يجلبه لهم من طرب وغناء ، لايسعهم معه إلا إطالة النظر ، لايدرون شيئاً مما يحدث حولهم في العالم الواقعي .

ولم تعد الطبيعة نصيبها ضمن مقومات اللوحة الكبرى التي رسمها أبو نواس للخمر ، بل صارت إطاراً جميلاً لمجالس الشراب ، فهي روضة غناء تكشف جانباً من الحضارة العمرانية التي شهدتها المجتمع العباسي من ناحية ، وهي حديقة تتناغم أطيافها وأجواؤها مع الظروف النفسية التي هيأتها الخمر لشاربيها من ناحية أخرى .

وهكذا بدا أبو نواس أميناً في نقل الصورة الخميرية حين استمدّها من واقع الحضارة الجديدة ، وإن كانت محاولاته لاتزال مستمرة حول مزج مواد هذا الواقع التصويري بصور الواقع التراثي الذي فرض نفسه على الشاعر من خلال أسلافه ، وفوق هذا كله تظهر التجربة الخميرية معلماً بارزاً في كثير من صور القصيدة ، بما لها من دلالة دقيقة على صدق الشاعر في معاشة موضوعه ، وفي صراعاته النفسية الدائبة بين الموروث وبين المادة الجديدة ، وهي الصراعات التي تظل واردة حول

موقفه الاجتماعى الذى يعكسه التجديد الزمنى لخروجه إلى الحانة فنارة يتخفى ليلاً لاختلاس اللذة والمنادمة ، وأخرى تراه يفتقد كامل متعته إلا من خلال مجاهرته بالمعصية وخروجه إليها ظهراً .

(٢)

وعلى هذا يمكن الاعتداد بهذه القصيدة نموذجاً من نماذج الفن الخمرى النواسى فى شكلها ومحتواها ، وإن كان أبو نواس قد نقل بعضاً من صفات الممدوحين فى قصائد المدح ليضيفها على ندمائه فى المقدمة ، حيث أضفى عليهم من صفات الكرم والشرف والعزة والشجاعة ما يرقى بهم إلى درجة الممدوح ، وفى انتقاله منطقياً مقبولة - حسب تصويره - حاول أن يفلس موقفهم من الزمان وصراعهم معه ، وبعد هذا التمهيد رأيناه يلجأ إلى التراث يستقرئ بعضاً من الصور التى ضخمها ، وزاد من تفاصيلها حين أخذها ، وأضفاها على خمره ، ثم انتقل منها إلى وصف صحبته ومنادمته لهم ، وهم ما حاول إظهاره من خلال عرض المجالس الخمرية فى صور حية ظهر فيها الساقى والمطرب والنديم ، وأحاطت بهم الطبيعة ب كل ما فيها من معالم الجمال .

وتظل للروح القصصية سيطرتها الواضحة على القصيدة ابتداء من تعامل أبى نواس مع الصور من منظور حركى ، استطاع أن يوفره لها ، حيث اعتمد على الحركة منذ انتهائه من حيث المقدمة التى خلصت لتصوير أصحابه ، وثنائه عليهم ، وانتهى منها إلى إبراز رغبته فى منادمتهم على خمر معينة ، راح يجيد الانتقال إلى تصويرها فى شكل منطقى ، وإلى جانب عنصر الحركة راح يستعين أيضاً بالحوار ، حيث أصبح مكملاً لأداته الفنية ، تلك التى أجاد استغلالها فى كثير من صور القصيدة ، كما أجاد التنويع فيها بين أبياتها المتعددة .

ومع هذا فنحن لانطالب أبا نواس أن يكون قصاصاً ، أو أن يلتزم بقواعد الفن القصصى الذى لم يعرفه عصره ، ولكن يبدو أن تجربته الخمرية ظلت حاكمة بما فيها من الحركة والحيوية ، وبما ظهر فيها من أبطال شاركوه خوض مغامراته ، الأمر الذى ساعده على إخراج القصيدة فى الصورة التى رأيناه يصدر فيها صياغته الدقيقة التى كشف من خلالها عن طبيعة تجاربه ، وهى براعة ساعدته على تسجيل صراعه النفسى والاجتماعى ، وكثر فيها عنصر الوصف الذى لاكتمل النزعة القصصية إلا

به، حتى ظهرت لنا الحياة من حول الشاعر مليئة بالصخب والضجيج ، وقد انتشرت فيها معالم الجمال ، وهى صور أشبعت فى نفسه رغبات كثيرة عاش أسيراً لها وبدا شديد الاقتناع بها .

ولم يكن بروز العناصر القصصية عشوائياً فى القصيدة ، إذ اعتنى به صاحبه ، فراح ينوع فيها ، ويحرص على الإجادة فى عرضها ، من ذلك توزيع الحوار - مثلاً - بينه وبين أصحابه حيناً ، أو بين الندماء جميعاً وبين صاحبة الحانة كطرف آخر حيناً آخر ، كما وفر للقصيدة فكرة البطولة ، وجسدها من خلال عنصر الحركة ، وهى بطولة تعدد أصحابها على مستوياتهم المختلفة من ندماء ، وسقاة ، ومغنين ، وصاحبة الحانة ، وإن كان لا يخفى أيضاً أن أبا نواس قد تصدر هذه البطولة ، حين جعل نفسه زعيم عصابة السوء دون وجل بل على العكس من ذلك جاءت تلك الزعامة محلاً لفخره بنفسه وبعبابته على السواء ، والمهم أنه استطاع إقناعنا بنشاطه كبطل رئيس فى هذه القصة الخمرية ، ومن حوله شخصيات متعددة تقوم ببطولات ثانوية تعد ضرورة من ضرورات الفن القصصى .

ولم ينس أبو نواس أن يجعل المتلقى يعيش معه متأملاً كل صراعاته الاجتماعية ، وهو بذلك يستكمل عناصر القصة ، إذ يحدد الفترة «الزمانية» التى تقع فيها «الأحداث» ويدور «الحوار» ، وتحرك «الشخصيات» ، وهى تلك الفترة المتأخرة من الليل بما لها من مدلول اجتماعى ونفسى سبق أن عرضنا لهما من قبل ، ولا شك أن «مكان» الأحداث قد ظهر فى أكثر من صورة ، وتعددت زواياه منذ طروق العصابة للحانة ، إلى لحظة الشرب والطرب ، إلى مرور السقاة على الندماء بكؤوس الخمر ، إلى تصوير تلك الرياض التى أحاطت بالسكارى من صحبه وندمائه .

ولا يعنينا من هذه القصة دقة تمسك الشاعر بكل عناصرها ومقوماتها ، بقدر ما فرضه عليه الموضوع ، وأملته التجربة ، فهو بصدد تصوير صراعات نفسية معاشة تكررت فى حياته ، ورأى فيها ذاته وقد توحدت مع ذوات أصحابه ، وتفاعلت معها من خلال نوع من الاتفاق الفلسفى فى طبيعة الرؤية للحياة ومصادر اللذة ، وتحديد الموقف منها ، الأمر الذى دفعه إلى الإعجاب بأشخاصهم ، وهو إعجاب لا يصدر إلا عن ولائه لهم ، واطمئنانه إلى اتفاق تام ، واتساق حتمى مع كل ما يذهبون إليه ، ويلهجون به .

(٣)

لقد اتخذ أبو نواس من خمره مشجباً يعلق عليه صوراً مختلفة من صراعات حياته ، ولكى يتعمق مع نفسه ، وحتى يتخلص من بعض صراعاته إزاء تلك المشكلات أثر أن يسرف فى الخمر بلا حساب ، فكان إسرافه فيها موزانياً لإسرافه فى شعوبيته وزندقته ومجونه وعريدته جميعاً ، أو كان - بمعنى أدق - صورة دقيقة منها ، ووجهاً آخر لها .

وعلى المستوى الاجتماعى اتخذ أبو نواس من الخمر خليلاً وندياً ورفيقاً يشد إليه الرحال ، ويكثر إليها سفره ، ليستمتع من تأثيرها بسعادة غامرة ، طالما اشتد طموحه إلى تحقيقها ، فكانت الخمر ممدوحه ، وبدت محط آماله ، وتحولت إلى مصدر العطاء الذى يلجأ إليه ، كلما اشتدت به الحاجة النفسية ، أو زادت عليه ضغوط الحياة ، ومن هنا بدت رحلته إليها محفوفة بالأخطار ، إذ كانت جهاداً طويلاً وشاقاً يفتحم من الليل ظلمته ، ومعه أقرانه من عصابة السوء التى كانت هى الأخرى مصدراً مؤكداً لسعادته ونشوته .

وعلى مستوى العلاقات بين الشاعر وبين تلك العصابة نجده وقد كاد يستبدل بفكره الرفقة الجاهلية التقليدية هذا الموقف الانتمائى الجديد لمجموعة توحدت فلسفتها ، واتفقت رؤاها للحياة من منظور أخلاقى واجتماعى متشابه إلى مدى بعيد .

وعلى المستوى الفنى حققت له الخمر فرصاً واسعة لطرح قضايا التجديد التى زعم حرصه عليها ، وتبنيه إياها بدلاً من أطلال القدماء ، ولكننا هنا نطرح تحفظاً مبدئياً سنعرض له تفصيلاً بعد ذلك عند رصد ملامح التجديد فى الخمرية النواسية ، والأصول التى أفادها من أسلافه القدماء فى نفس الاتجاه ، مما يضع تجديده فى حجمه الطبيعى بعيداً عن المبالغات التى قد تطرأ على الموقف ، فتجعل منه الأستاذ الأول للفن الخمرى وتجاهل - آنذاك - أصداء التراث الطويل الممتد على تكوينه الفنى بصفة خاصة .

وعلى المستوى النفسى استطاع أبو نواس أن يتخذ من الخمر معادلاً للمرأة فى حياته ، فراح يصورها على الصعيد الغزلى ، ليراها مرة «مجوسية الأنساب» وأخرى «مخطوبة» أو «متزوجة» وغيرها «مشاقة» ، وندماؤه عشاق يرحلون إليها ، أو «عانساً»

تأبى الزواج بغيره ، أو بغير أفراد عصابته فتحتفظ لهم ببيكارتها ، وغير ذلك مما يوحى بشدة تلهف الشاعر عليها ، مما يدفعه إلى رسم الكثير من صور الإعجاب بها في كل هذه الحالات وأشباهها وفيما تتركه في نفوسهم وعقولهم من تأثير يسعدهم في عالم الضياع بين النشوة والسكر واللهو والرفاق .

وعلى المستوى الديني بدت خمر النواصي رد فعل لفشله في التمسك بأهداب دينه وكشفت عن ضعف عقيدته ، فبدأ شاباً متحلاً يحاول التخفف ، أو الانصراف عن القيام بالأعباء الدينية ، والتكاليف ، والعبادات ، حتى إذا ما أحس مزيداً من فشله جاهر بإعلان المعصية ، فراح يسخر من مقومات دينه ويستهزئ بها ، لأنه يسخر - ضمناً - بكل مقومات عالم الفضيلة التي أسقطها أمام الكأس ، ليبرز من ورائها بطول زائفة لارصيد لها من الواقع ، بل كمن رصيدها الأكبر في أعماقه وخيالاته ، فاتخذ منها معبوده الأول ، من حوله يطوف حتى الثمالة ، ولها وحدها يقدم القرابين والصلوات ، ويسجد تقديماً وإعجاباً ودهشة بها ، ورغبة فيها ، فهو لا يكاد يطيق دون السجود لها صبراً على حد تعبيره عن موقفه وموقف ندمائه معه .

وعلى المستوى السياسي بدت الخمر النواصية صالحة لأن تكون استكمالاً لتيار الشعبوية من منظور حضاري ومذهبي معاً ، إذ كانت حافزاً للشاعر لأن ينظم مآثره في السخط على بدو العرب ، والسخرية من أنماط شرابهم التي ضاق بها ، وسخر منها ، متناسياً منها من طردته القبيلة الجاهلية بسبب نظائره مسلكه ، وربما تناسى أيضاً انتشارها لدى كثير من شعراء العصور الأدبية المختلفة ممن كانوا مثلاً يحتذونها ويسير على منوالها في فنه ، وقد أثروا تجاوز القيم الدينية على طريقة الأخطل وأمثاله من شعرائها الكبار .

ولفل فلسفة الإغراء، كانت تقف ضمن الدوافع القوية التي حدثت بأبى نواس إلى الإسراف في مسلكه ، حيث دفعته دفعا إلى سلوكه الماجن بلا حساب ، فهو يعرف الرقيب ولكنه لا يخشاه ، بل يخاتله ويخادعه وصولاً إلى مصدر اللذة ، ولذا ارتفعت عنده صيحات الإغراء ، معلنة عن شدة تعلقه بالخمر منذ تضحيته بحديث الطلل في سبيلها ، رفضاً لبلاغة القدماء وتراثهم ، وإثارةً للجديد حين يتعلق بالخمر على وجه التحديد :

صفة الطلل بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابه الكرم
فعلام تذهل عن مشغمة وتهيم في طلل وفي رسم ؟

إلى تضحيته المعلنة بكل القيم الاجتماعية والدينية في سبيل الوصول إليها :

لأستقنى الدهرَ إِمَّا كُنْتُ لى سَكْنًا إلا التى نصُّ بالتَّحْرِيمِ جَبْرِيلُ
 إنْ كَانَ حَرَمُهَا الْفُرْقَانُ بَعْدُ فَقَدْ أَحْلَاهَا قَبْلُ ثَوْرَةَ وَإِنْجِيلُ
 بل أنت به التضحية إلى اصطناع محاولات عابثة لشربها على أى دين من
 الأديان :

فخذها على دين المسيح إذ نهى عن شربها دين النبى محمد
 فإذا وجد مسوغات شربها غير مهيأة أو واردة ضرب صفحاً عن كل الأديان ،
 واتخذها له ديناً يفلسف من خلاله كل حياته :

فخذها إن أردت للبد عيش ولا تغفل خليلى بالمدام
 فإن قالوا : حرام ، قل : حرام ولكن اللذازة فى الحرام
 فإذا بإغراء الخمر يملك عليه فؤاده ، بل تصبح معادلاً تلتقى فيه رؤاه المختلفة
 دينية وسياسية واجتماعية وغزلية ، وهو مراح يسجله فى قوله متشبهاً بمسلكه :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراءً وداونى بالتى كانت هى الداءُ
 وكأن كل ظروفه قد استحالت إلى دوافع تحته على مزيد من السكر والجهد فى
 سبيلها ، فصورتها فى ذهنه هى الحقيقة الوحيدة التى يركن إليها ، بصرف النظر عن
 طبائع للمعوقات التى يمكن أن تحجبه عنها ، أو تحجبها عنه .

ولذلك ظلت فلسفة الإغراء مهيمنة عليه ، آخذة عليه لبه ، حتى أصبحت
 مفتاحاً لشخصيته ، لا يتحرك إلا قاصداً الحانة ، بل لا يحرك شخصيات مسرحياته
 الخمرية إلا إليها ، بل يلجأ إلى إغراء صاحبة الحانة ، حتى تفتح لهم أبوابها بلا خوف ،
 فهو يبعث فى نفسها الاطمئنان الذى يصوره نمطاً من أنماط الإغراء أيضاً ، يصل إلى
 مداه حين يجعل حياتها وموتها رهناً به ، وبأفراد عصابته من خلال استعدادهم جميعاً
 للإنفاق فى سبيل الخمر :

فاحببى بريحهم فى ظل مكرمةٍ حتى إذا ارتحلوا عن داركم : موتى
 أو حتى فى إقناعها بأنهم لم يجتمعوا عندها إلا من أجل الشرب فحسب ، فهم
 ليسوا من قطاع الطرق ، ولا لصوص العصر ، ولم تلتق فلسفتهم أو تتوحد إلا على
 أعتاب حانتها :

فلما طرقتا بابها بعد هَجْعَةٍ فقالت : من الطُّرَاق ؟ قلنا لها إنا :
 شباب تعارفتنا ببابك لم نكن نروحُ بما رَحْنَا إِلَيْكَ فَادْجِنَا

فحواره مع صاحبة الحانة ينطلق أيضاً من منظور الإغراء ، وهو ما يصنعه مع أفراد عصابته مراراً ، بل يوسع الدائرة لتشمل شباب العصر جميعاً في محاولات دائبة لأن يركبوا الموجة التي ركبها أبو نواس ، وأن يستمروا معه في نفس الاتجاه بلا انقطاع أو تخلف .

وتتحول حياة أبي نواس - على هذه الصورة - إلى لوحات خمرية متعددة ، يضمها إطار واحد تحكمه الديمومة ويشيع فيها التواصل والتجدد ، ويغلفها الإصرار والمغالاة ، إذا استثنينا بعضاً من لحظات الندم التي أفاق فيها من عالم السكر ، وصحا إلى حقيقة آلام الواقع ، فأصدر بعضاً من بياناته الشعرية تعلن توبته عن الاستمرار في مسلكه ، ولكنها بدت توبة مؤقتة محكمة بلحظات قليلة في كثير من الأحيان ، على نحو ما يسجله قوله على منهج أصحاب الإرجاء :

يارب إن عظمت ذنوبى كثرة فلقد علمت بأن عفوك أعظم

مالي إليك وسيلة إلا الرجاء وجميل عفوك ثم إنى مسلم (٥)

وهى أقوال يجبها إسرافه فيما ذهب إليه من صيغ التحدى التى صدرت عن وعيه بما يقول ، وإدراكه طبيعة العقاب ، وإصراره على ارتكاب المعصية :

إن كنتما لا تشربان معى خوف العقاب شربتها وحدى (٦)

ومن مثل قوله :

يا من يلوم على حمراء صافية صر في الجنان ودعنى أسكن النار (٧)

أو قوله :

فقلت والليل يجلوه الصباح كما يجلو التبسم عن ثغر الشيات

يا أحمد المرتجى فى كل نائبة قم صاحبي نعص جبار السموات

وهاكها قهوة صهباء صافية منسوبة لقرى هيت وعانات (٨)

وكذا قوله على مستوى التضحية الصريحة بالعبادات أمام الخمر :

عاذل فيها أطعنى وأقل الآن لومى

واشرب الراح ودعنى من صلاة كل يوم

(٥) ديوان أبي نواس ٢٤٤ .

(٦) نفسه ٥٧٨ .

(٧) نفسه ١٩٣ .

(٨) نفسه ٢٥٧ .

وإذا مسحان وقت لصلاة أو لصوم
فارفع الصوم بشرب وامزج الخمر بنوم

وعلى هذا النسق كان موقف التوبة أو الزهد الذى صوره أبو نواس فى بعض من قصائده ، حيث افتقد فيها تلك الديومة التى رصدها للخمر ، والتى أصبحت معياراً دقيقاً من معايير حياته العامة والخاصة ، وبدا كل ما طرأ عليها أمراً مؤقتاً يذكرنا بموقف الشاعر فى مدرسة الغزل اللاهى حين يرتدى ثوباً عذرياً أحياناً ، ويتمسح بأركان العذريين مؤقتاً ، ولا يبقى له من مقومات حياتهم شئ إلا تلك «الآنية» التى يفرضها على نفسه ، وهى تتناقض مع الديومة التى تلون حياته بألوان ثابتة غير قابلة للتغير أو التحول ، فإذا استعرنا فكرة «الديومة» و «الآنية» من عمر بن أبى ربيعة فى موقف الغزل ، وجدناها قابلة للمرونة والتطبيق بسهولة على مسلك النواسى فى زهده وندمه ، يقول عمر على نهج العذريين مثلاً :

يقول خليلي إذ أجازت حملوها	خوارج من شيطان : بالصبر فاطفّر
فقلت له : ما من عزاء ولا أسى	بمسل فوادى عن هواها فأقصر
وما من لقاء يرتجى بعد هذه	لنا ولهم دون التفاف الجمر
فهات دواءً للذى بى من الجوى	والا فدعنى من ملامك واعذر
تباريح لا يشفى الطبيب الذى به	وليس يوائيه دواء البشر
وطورين طوراً بالنساء من يعود	وطوراً يرى فى العين كالمثحير ^(١٠)

فإلى هذا الحد استطاع عمر أن يتقمص شخصية الشاعر العذرى ، وأن يبدو موهماً بصدق العاطفة بنفس القوة ، فهو يبدو قادراً على تمثيلها ، وتصويرها مقتنعاً بتصويرها ، ولكننا مع هذا لانزال ندرجه ضمن مدرسة الغزل اللاهى أو الحضارى بكل مقوماتها وطوابعها الخاصة التى عرفت بها ، وانتشرت فى معظم شعره ، ومثلت فلسفة حياته الغزلية على حقيقتها ، بعيداً عن تلك النظرات السريعة الخاطفة المحكومة

(٩) نفسه ١١٧ .

(١٠) ديوان عمر ، انظر الغزل بين الجاهلية والإسلام د . شكرى فيصل ٤٥٩ فى معالجة قضية الأنية والديومة التى استعرناها منها هنا .

أجازت حملوها : مضت نوقها بها . شيطان : اسم مكان . أسى جمع أسوة يريد القدوة التى يقتدى بها فى الصبر والكف عن حبه ، الجمر : موضع رمى الجمار حيث يكثر الناس ويلتف بعضهم البعض .

بآنية الموقف .

من هنا يصبح من الضروري أن نتبين الخيط الذي يحكم ديمومة الرؤية واستمراريتها لدى الشاعر ، وماهية الاتجاه الذي يتكرر في شعره من خلال ، الذاكرة الفاعلة ، التي تطرح نفسها على كل المواقف ، التزاماً بهذا الخط العام الذي يسير عليه الشاعر طوال حياته ، حتى إذا تصور أنها قد آذنت بالمغيب ترك وصيته المشهورة .

خليلي بالله لا تحفرا لي القبر إلا بقطريل
خلال المعاصرين الكروم ولا تدنياني من السنبل
لعل أسمع في حفرتي إذا عصرت ضجة الأرجل

وهو يريد هذا المكان بالذات ليستمع بسماع أصوات ندمائه وضجة الأرجل على حد تصويره ، وهي الوصية التي تتم عن الطابع الحقيقي لحياته ، مما التمس لديه شيئاً من موقف أبي محجن الثقفي ، حين حبسه سعد بن أبي وقاص فقال :

أما والله ما حبسني بحرام أكلته ولا شربته ، ولكني كنت صاحب شراب في الجاهلية وأنا امرؤ شاعر يدب الشعر على لساني فينفثه أحياناً ، حبسني لأنى قلت :

إذا مت فادفني إلى جنب كرمه تروى عظامي بعد موت عروقها
ولا تدفني بالفلاة فإنني أخاف إذا ماتت ألا أدوقها

وكان أبا نواس قد استوحى هذا التشبث بديمومة الرؤية الخمرية من واقع اقتناعه بها ، وربما وجد سنداً لدى بعض من الأسلاف على نحو قول أبي محجن أو غيره ممن عاقروا الخمر ، وأعلنوا عجزهم عن الانصراف عنها ، واعترفوا بالاستسلام الكامل لها .

من هنا يصعب إخراج أبي نواس من دائرة المجون والزندقة ولو بشكل مؤقت ، فقد امتلأ بها عقله ووجدانه ، حتى صور أشد درجات اللهو والعريضة في عصره ، وقطع في طريق الزندقة أشواطاً لا تمحى من تاريخه بسهولة ، إذ لا يمكن إخراجهم من هذه الدائرة لإدراجهم ضمن شعراء الزهد ، لمجرد أنه تنبّه لخطأ في مسلكه في فترات ما ، فأصدر فيها توبته وندمه ، حتى بدا أقرب إلى حس الزهاد في تلك الفترات ، ولكنها لم يطل أمدها ، ولم تلق معاً في مجرى متمايز يمكن أن يرسم له رؤية متكاملة ، بل ظلت متناثرة تناثر أيام حياته التي قضاهما بين حانات الخمر أولاً وثانياً وأخيراً ، قبل أن يكون رجل زهد أو ورع أو عبادة ، من هنا كان صدق أبي نواس مع

نفسه ، وكان اتساقه مع ندمائه أقرب إلى تمثيل حياته من أى اتجاه آخر يمكن أن نصنيفه إليه .

(٤)

ولم يكتف أبو نواس فى موقفه الخمرى بالإشارات الغزلية التى راح يقحمها على القصيدة من منطق التصوير والتشخيص ، أو عرض المواقف والانفعالات ، ولكنه حرص كثيراً على إظهار الأبعاد الزمانية والمكانية التى يتخذ منها مسرحاً لأحداثه فى علاقته بالحانة وصاحبها ، مما يكاد يذكرنا بموقفين :

أحدهما موقف للمادح حين يذهب إلى ممدوحه متجاوزاً للفوات بكل مشقاتها وعقباتها ، وما ينتشر فيها من القتامة وظلمة الليل ووحوش الطريق ، وثانيهما موقف الشاعر الغزل حين يستعرض مغامراته الليلية جهاداً دائباً فى سبيل الوصول إلى ديار محبوبته ، واقتحام سياج الحراس من حولها ، من هنا يبدو تكرار مشهد الليل عند أبى نواس نفسه قريباً من ليل شاعر الغزل الحضارى الذى لثر أن يلهو من خلال مغامراته وتضحياته ويطولاته ، ومن خلالها أيضاً فلسف حركة حياته من منظور غزلى تخذ فيه من الليل ستاراً وجلباباً ، فكان الزمن - بهذه الصورة - قاسماً مشتركاً بين خمر أبى نواس وغزل شعراء الحضارة فى عصره وفيما قبله ، على نحو ما رصدده عمر بن أبى ربيعة الذى مهد له الطريق ، وبقي عليه فقط أن ينقله من مجرد حديث غزلى إلى حوار خمرى ، مما يذكرنا ببعض صور عمر - أيضاً - من مثل قوله :

ولقد دخلت البيت يخشى أهله بعد الهدوء وبعد ماسقط الندى

وهو عنده - أيضاً - بعد فناء الصوت وغياب القمر وهدوء القوم إلى النوم :

فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت مصابيح ضُبت بالعشاء وأتور

وغاب قمير كنت أرجو غُيوبه وروح رعيان ونوم مُمر

إذ لاشك أن مشهد الليل المكرر - على هذا النحو - إنما يسجل دلالة هامة تكشف عن تقارب نفسية الشاعرين ، أو هو يقترب بهما من دائرة واحدة محكمة بالظلام الذى يستغل للاقتراب من الرذيلة ، أو السعى إليها ، على أن يكون فى مأمن من المجتمع الذى يغترب عنه الشاعر - أو يتمنى ذلك - فى مثل هذه الأحوال .

ولذلك تبدو وظيفة الليل عند النواسى وثيقة الصلة النفسية والفنية بنظائرها عند عمر الذى رأى فيه غلافاً جيداً ، يحميه من سطوة المجتمع ، ويمنحه الفرصة لمعايشة عالمه الغزلى حيث يجد متعته ولذته :

بتننا بأنعم ليلةٍ وألذها للنفس ماستر الصباح حجابهُ

من هنا كانت سعادته الغامرة بالليل ، الأمر الذى استكمله بكرمه للنهار الذى لا يتلاءم مع صراحة اللذة ، والمجاهرة بما ينشده من الرذائل ، وهو الأمر الذى تعجله أبو نواس من صاحبة الحانة حيث رفض أن ينتظر بزوغ الصباح ، ربما يومه ، وانبلاج ضوئه ، بتأثير الخمر ، حيث يقول فى لهجة المتحدث الواثق من اقتناعه بمسلكه :

فلما فقدتُ الصوتُ منهمُ وأطفئتُ مصاييحُ شُبَّتْ بالعشاءِ وأنورُ
وغابَ قميرُ كنتُ أرجو غُيوبهُ وروحُ رعيانٍ ونومُ سُمُرُ

وقبل أن يسدل الليل ستاره ، ويسلم القيادة للصباح ، ويمنطق آخر قبل أن تفسح الرذيلة المجال للفضيلة ، يصل الأمر بالشاعر وأصحابه إلى ذروة اللذة ، ومعايشة نشوته حتى استغرقهم مبات عميق من شدة المتعة ، ومن روعة ماوقع بأسماعهم ، وما رآته أبصارهم فى مجالس الطرب والغناء والخمر .

ومن المؤكد أن أبا نواس قد اتخذ من تلك الدلالات الزمنية الغامضة مجالاً رحباً لنشر فسوقه وعريدته ، فكانت حالته النفسية هى الدافع الأول له لكى يعيش فى الظلام مغترباً عن مجتمعه إلا عن «عصابة السوء» التى ترنم باسمها ووجد ذاته فى وجودها .

وتوقف أبو نواس عند النهار وإشراقه الصباح فى تصوير الخمر ذاتها ، وكأنه يكمل بذلك تمرده على كل القيم ، ويعلن حربه وعصيانه حيناً من منطق الشعوبية الصارخة ، وأحياناً من منطق الزندقة بما تحمله من شكوكه ، وماتعكسه من صور استهتاره على نحو ما كشفه فى كثير من شعره :

بكرتُ على تلومنى فأجبتُها إني لأعرفُ مذهبَ الأبرارِ
فدعى الملامَ فقد أظمتُ غوايى وصرفتُ معرفتى إلى الإنكارِ
ورأيتُ إيسانى اللداذة والهوى وعُجلى من طيب هذى الدارِ
أحرى وأحزمَ من تنظرَ آجلِ علمى به رجمَ من الأخبَارِ

ما جاءنا أحد يخبر أنه في جنة مُد مات أو في نار (١١)

وكأنه يرسم صورة دقيقة لما يعمل من هذا القلق وذلك الاضطراب ، وإن كان يظل غريباً في تلك الصورة ما قرره حين صرف معرفته إلى الإنكار - على حد تعبيره - لمجرد أنه لم يجد من يعود من الآخرة ليخبره عن حقائق الجنة والنار ، وما رآه في أى منهما ، إذ تتضح سذاجة الفكرة وقبح للعرض وخاصة إذا صدر عن شاعر يعايش عصراً مليئاً بالحركة العلمية ، ويعج بصور مختلفة من الجدل والمناظرات بين رجال الكلام والفكر الفلسفي ، وهو تصور كان مقبولاً أن يطرح بصورة مقنعة ومبررة من لدن شعراء عصور أخرى لم يعرفوا ما الإسلام على نحو ما بدا لدى طرفة بن العبد في الجاهلية ، حين قال متفلسفاً في رفض لوم اللائم ، وتحدى عاذله عن طريق الصيغة الجدلية المشهورة :

ألا أيها الزاجري أحضر الوغي وأن أشهد اللذات هي أنت مغلدي ؟

فإن كنت لا تستطيع دفع مني فدعني أبادرها بما ملكت يدي

فمما لا شك فيه أن طرفة يبدو أكثر قدرة على الإقناع ، وأكثر عمقاً من أبي نواس في عرض فكرته ، إذا وضعنا في الاعتبار - وهذا ضروري - طبيعة الفارق الزمني والعائدي البعيد بين الشاعرين .

لقد انطلق أبو نواس من وراء الخمر ومؤثراتها متزندقاً ، فأعلن عن نفسه في شعره ومسلكه معاً ، فجاءت الصور مليئة بالقبح والفجاجة الأخلاقية على الرغم من صدقه الفني فيها وخاصة ما جاء منها مليئاً بالتصريح والمجاهرة بلفظ الإنكار ، ذلك أنه يرفض - آنئذ - ركناً هاماً من أركان دينه الذي تزداد عليه جرأته ، ويشدد تطاوله :

باناظراً في الدين ما الأمر ؟ لا فسّر صبح ولا جَـبَر

ما صبح عندي من جميع الذي تذكر إلا الموت والقبر (١٢)

وهي صورة تسجل ضيق الأفق الدواسي ، وتحدد أبعاد النظرة السطحية ، وتكشف قصورها عن تجاوز المحسوس حول القبر والموت ، فهو لم يتجاوز كثيراً جاهلية طرفة ، أو زهير ، أو حاتم ، أو غيرهم ممن وقفوا بخيالهم وحواسهم عند نفس المشهدين ، عجزاً منهم عن التحول إلى إدراك غيبي نزل به الدين الإسلامي بعد ذلك . ولعلنا نذكر هنا لحاتم بيته المشهور :

أماوى هل يغنى الثراء عن الفتى إذا حشرجت يوماً وضاق بها الصدر
إذا أنا لأنى الذين أحببهم للمحودة زلج جوائنها غبر
وقول طرفة :
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثيابه بالبد
أو قول زهير :

ومن يخش أسباب المنية يلقها وإن رام أسباب السماء بسلم

وهكذا يتهاوى أبو نواس مع تساؤل حجم الفكرة التى سعى إليها ، وإذا هو يهبط من علياء فكره حين يتجادل حول قضية المعاصرة وعلاقتها بالتراث ، لكى ينحدر إلى أخطر المزالق الدينية ، حين يعلن زندقته من منطق جاهلى تماماً ، جعله يعيش وثينة الفكرة ، مما انعكس - بالتالى - فى وثينة سلوكه حول اللذة التى دفعته إلى الهجوم على الحضارة العربية فى صورتها : المادية والاجتماعية ، وهكذا بدا سعى أبى نواس وراء الخمر صورة مؤكدة لزندقته المأجنة ، وهى صورة تعكس - بصدق - قمة هرويه من تكاليف الدين ، وتقاليده المجتمع وقيمه ، مما دفعه إلى إعلان التحدى ، والإصرار عليه ، والمجاهرة به ، حتى فى الأشهر التى يعتزبها المسلمون فى عباداتهم :

شربت الخمر فى رمضان حتى رأيت البدر للشعرى شريكا
فقال أخى : الديوك مناديات فقلت له : وما يذرى الديوكا ؟ (١٣)

وعلى هذا الأساس فإن الدفاع عن أبى نواس ومكانته فى الشعر العباسي لا يقتضى - إطلاقاً - الدفاع عن عقيدته أو تبرير مجونه ، فالذى لاشك فيه أنه قد تحول بفن الشعر إلى توظيف سياسى ، استهدف - بالتأكيد - خدمة العنصرية الفارسية من خلال الدعاية للفكر الشعبوى ، وشن الهجوم على الجنس العربى ، والأمر الذى وسع الشاعر من دائرته حين مده إلى الدين الإسلامى ، فشمّل المسلمين جميعاً .
مثل هذا الموقف الأخلاقى ، أو الاجتماعى ، تظل له سماته وخصائصه ، وهو يختلف - فى طبيعته النوعية - عن موقفه فى ميزان النقد كمبدع له أدوات ، ووسائل معالجته ، ومن حقه أن نحترم قدراته ، وأن نبرز دوره فى الصياغة الجمالية ، دون أن نضع الحاجز الأخلاقى بيننا وبينه حين ندقق فى تحديد مكانته الفنية ، وخاصة إذا

وضمنا في الاعتبار حالته النفسية الممزقة في صراعها بين القديم والجديد ، وهو تمزق انتهى لصالح القصيدة العربية حين نظم أبو نواس شعره على نهجها ، ومن خلالها ، ويبدو أن نقادنا القدامى قد نفذوا إلى الوعي الكامل بهذه الحقيقة على نحو ماناقشه القاضى الجرجاني في «الوساطة» من حدود فاصلة بين الصدق الأخلاقي والصدق الفني لدى الشعراء ، ^(١٤) وهو الأمر الذي انتهى عند الكثيرين إلى التحيز لأبي نواس ، والحماس في الدفاع عن مكانته من هذا الجانب ، فرأى ابن رشيق في فنه أنه «كان أسير الناس شعراء ، وهو أشعر المولدين ، ليس فيهم من يضارعه» ^(١٥) ويبدو أن ذلك الإعجاب لم يأت في صالح أبي نواس إلا من منظور ثقافته التي ضرب بجذورها في تربة ذلك الحضارة التي راح يهاجم أصحابها ، وينعى عليهم تخلفهم ، فقد كان أبو نواس ، على حد تعبير ابن منظور في أخباره :

«عالمًا ، راويًا للحديث والأخبار ، أخذ اللغة عن الأعراب ، ورى الحديث عن العلماء ، وخرج إلى البادية ، فأقام فيها سنة» ^(١٦) ويبدو أن تلك السنة تركت أثرها في تمرد أبي نواس على خشونة الحياة ، ورفضه بداوتها ، وانعكس ذلك كله في معيه الدائب خلف ترف الحضارة ، مؤثراً بذلك من حياته أبسط طرقها ، وأشدها سهولة ، وأقربها إلى التحلل ، ولذلك لا يبقى لأبي نواس من فنه سوى ما أعجب به منه ابن المعتز حين فضله على جميع الشعراء إعجاباً بموقفه من فن «البديع» الذي ضرب فيه بسهم متميز ، نأى فيه عن التكلف ، أو الإسراف المتعمد على غرار ما صنفه زعماء تلك المدرسة .

على أن فلسفة الحياة التي اتسق معها أبو نواس لم تكن قصراً عليه وحده مع أفراد عصابته ، بقدر ما اتكأ فيها على رصد ترائي بدا متناثراً في كثير جداً من قصائده ، وصوره الشعرية ، صحيح أن العصر ظل علامة بارزة في فنه ، ولكنه لم يفتقد تلك الأصول التي استند إليها ، خاصة حين راح يتخذ من فلسفة الإرجاء محوراً يطرح عليه همومه ، ويدير من حوله حوار بناء على تصوره الذي حدده قوله :

ترى عندنا ما يمسُخُطُ الله كلُّهُ سوى الشُّركِ بالرَّحْمَنِ رَبِّ الْمَشَاعِرِ ^(١٧)

إذ يبدو أنه كان على صلة ما بفلسفة الإرجاء التي روج لها بعض من شعراء بني أمية من قبل ، واعتنقها منهم فريق أذاعها في شعره ، وقام بالدعاية لها في قصائد طال بعضها ، وكثرت فيه التفاصيل ، وعرض المبادئ على نحو ماسجله ثابت

(١٤) يراجع في ذلك : الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرجاني .

(١٥) النعمة ٢-١٢٣ . (١٦) أخبار أبي نواس ١-١٢ . (١٧) النيران ٤٧١ .

قطنة (١٨) وهو من شعراء القبائل بخراسان ، وكان أزديا متعصباً موتوراً مال إلى فلسفة الإرجاء ، فطرحها دون أن يكفر أحداً من المسلمين معها عظم ذنبه ، لأنهم يفصلون بين الإيمان والعمل ، فالمسلم عندهم مؤمن ، وإن لم يؤد الفروض ، لأن أساس الإيمان عندهم الاعتقاد بالقلب ، لا العبادة العملية والطاعة ، ولعل هذا هو ما حفز أبا نواس إلى التصريح ببيته المشهور في خطاب أحمد بن صالح بن عبد القدوس :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتي لكالطول المرخي وثيابه باليد

ولذلك راحت فرقة المرجلة تتوقف في إصدار الأحكام على أعمال الناس ، تاركة الأحكام لله تعالى يوم القيامة ، إلا الجور البين ، أو العناد الواضح فإنهم يصدرون أحكامهم عليه ، وهم لا يستبيحون دماء الناس إلا دفاعاً عن أنفسهم ، ولا يكفرون عثمان وعلياً ، بل يسفهمون رأي الخوارج لأهم كفروهما ، فهما عبدان مؤمنان ، وما حدث من شقاق بينهما لا يلقى إيمانهما ، والحكم متروك لله تعالى ، يقول ثابت قطنة في تفاصيل مبادئ تلك الفرقة التي التقط أبو نواس بعضاً من خيطوها فأساء استغلالها (١٩) :

يا هند إنى أظن العيش قد نفذاً	ولا أرى الأمر إلا مُدبراً نكداً
إنى رهينة يوم لست سابقه	إلا يكن يومنا هذا فقد أفدا
بايغت ربى بئعاً إن وفيت به	جاورت قتلى كراماً جاوروا أحدا
يا هند فاستمعى لى إن سيرتنا	أن نعبد الله لا نشرك به أحدا
نرجى الأمور إذا كانت مشبهة	ونصدق القول فيمن جار أو عندا
المسلمون على الإسلام كلهم	والشركون أشئوا دينهم قلدأ
ولا أرى أن ذنباً بالغ أحدا	م الناس شركاً إذا ما حذوا الصمدا
لانسفك الدم إلا أن يراد بنا	سفك الدماء طريقاً واحداً جدداً
من يتق الله فى الدنيا فإن له	أجر التقى إذا وفى الحساب غدا
وما قضى الله من أمر فليس له	رد وما يقض من أمر يكن رشنا
كل الخوارج مخطئ فى مقالته	ولو تعبد فيما قال واجتهدا

(١٨) انظر فجر الإسلام ٢٧٩ . ضحى الإسلام ٣-٣١٧ ، والجزء الثانى من هذا الكتاب .

(١٩) الأغانى ١٤-٢٧٠ ، انظر : الشعر العربى بخراسان (حسين عطوان) ٢٥٧ .

أما على وعثمان فإنهما عبدان لم يشركا بالله مذ عبدا
وكان بينهما شعبٌ وقد شهدا حقّ العصا وبعين الله ما شهدا
يُجزى على وعثمانٌ بسعيهما ولست أدري بحق آية وردا
الله يعلم ماذا يحضران به وكل عبد سيلقى الله منفردا

فهل كانت فلسفة الإرجاء كما صاغها الشاعر فى هذه الأبيات إلا ثغرة ينفذ منها الشعراء إلى سلوك متطرف تحت مبدأ انتظار العفو الإلهى يوم الحساب ، فإذا كان الأمر كذلك ، فقد بدا أبو نواس من أشدهم قرىاً منه ، وزاد عليها حين بدا غير حريص على يته - فى معظم الأحوال - فراح يذيع فلسفة الإنكار ، وينشر عجزه عن القيام بالتكاليف والعبادات الدينية ، ونصب من خمره محبوباً يسجد له وقت الصلاة ، دون أن يحتفظ لنفسه بقدر من الدين يستند إليه سلوكه ، إلا من قبيل هذا الإرجاء الذى انتهت إليه بعض الفرق الفلسفية الإسلامية ، فى مقابل القول بالجبرية أو القدرية لدى الفرق الأخرى .

ولاشك أن هناك فرقاً واضحاً بين الشاعر حين يأخذ بمبادئ الفرقة خالصة كاملة ، وبينه حين يمزجها بفكر آخر ، يفسدها أو يحولها إلى طرق شتى قوامها الغواية والضلال على غرار ما أجاد عرضه أبو نواس وقصد إلى الترويج له .

ويبقى لخميرية أبى نواس بعد رصيدها السياسى الشعوبى ، وبعد رصيدها من منظور الزندقة والاستخفاف بالقيم الدينية ، يبقى لها رصيد آخر له أهميته أيضاً وخطره ذلك أنه لم يصدر فيها عن فراغ فنى ، ولم يكن الأول فيها بلا دليل يسبقه ، بقدر ما بدا صورة مكمله لمناهج سلفية ، وأطر كاملة ، سبقه إليها جيل السلف من شعراء الفن الخمرى ، من هنا انطلق إلى فنه عبر ذلك الرصيد التراثى الذى وقع فيه اختياره على صور بعينها لدى الشعراء ، وجد لها صدى فى نفسه ، فراح يقتدى بأصحابها فى السلوك ، ويهتدى بها فى الفن ، فرسم لها نظائر كثيرة فى شعره ، جعلته موزعاً - شأن غيره من شعراء العصر - بين القيم الفنية الموروثة والقيم المستحدثة التى أضافها تجديداً أو تحويراً أو تعديلاً وإضافة .

وابتداء من حديث أبى نواس عن أفراد عصابته ، وانطلاقاً من ثنائه عليهم يبدو هذا الاقتداء بالقديم ، فهو يراهم مرة فى افتتاح ثائته كمصاييح الدجى :

ولعبة كمصاييح الدجى غرر فم الأنول من الصيد المصالبت

وفى صدر رائيته يراهم من نفس المنظور فتیان صدق :

وفتيان صدقٍ قد صرفت مطيهم إلى بيت خمّار نزلنا به ظهرا
ولعله يبدو متأثراً في كل برؤية الأخطل في قوله عن رفاقه من الندماء ،
وتصوير علاقته بهم من خلال الخمر ومجالسها :

وصحّختها غرّ الوجوه غرائقاً من تغلب الغلباء لا أسفّالها
اخسأ إليك جرير إنا معشر نلنا السماء : نجرمها وهلالها

إذ يبدو الثناء على الندماء ، والإعجاب بهم إلى هذا الحد غير جديد عند
النواصي ولم يكتف بالتقاطه - كما رأينا آنفاً - من صورة الممدوح في القصيدة
القديمة، ولكنه وجد الرصيد جاهزاً في كثير من الصور التي اقتحم أصحابها هذ
المجال، فضربوا فيه بسهم وافر ، على نحو ما كان لدى الأخطل الذي اتخذ من
نصرانيته وسيلة لطرح المزيد من تلك الصور ، فرأى ندماءه في قصيدة له أخرى :

لقد غدوت على الندما لا حصير يخشى أذاه ولا ستمبظاً زمر (٢٠)

بل تكاد الصورة تتطابق بين طبيعة توصيف أفراد العصابة من الندماء لدى
كل من الشعارين الأخطل وأبي نواس ، خاصة إذا سجلنا قول الأخطل في أحد
ممدوحيه :

بيض مصاليت أبناء الملوك فلن يدرك ماقدّموا عجم ولا عرب (٢١)

وإن ظل واضحاً أن أبا نواس قد انتقل بالصورة من المجال المدحى إلى الخمرى
فأفاد منها ، كما أفاد بشكل مباشر من موقف الأخطل أيضاً في وجهته إلى الحانة مع
رفقائه :

ولقد غدوت على التجار بمسمع هرت عواذله هرير الأكلب (٢٢)

إذ يصبح النديم في شرفه وعزة مكانته موضع التقاء الشعارين كليهما في نفس
المجال ، خاصة إذا أخذنا أيضاً بصورة نديم الأخطل حين رآه :

صلت الجبين رشيد الأمر تعرفه إذا تكشف عن عرينه القتر (٢٣)
أورأى الندماء جميعاً :

(٢٠) ديوان الأخطل ٢-٦٤٢ الحصر : البخيل ، والحصور كذلك . الزمر : القليل الخير . المستبظا :
الذي يستبظا خيره .

(٢١) نفسه ١-٨٥ المصلات : هو المسرع المنصلت في الأمور .

(٢٢) نفسه ١-٨٩ التجار : الغمارون . هرت : نبعت . المسمع : السمع من الرجال السهل .

(٢٣) نفسه ١-٢٣٧ العرتين : مقدم الأنف . القتر : الغبار .

يضُ مصاليتُ لم يُغْدَلْ بهم أحدٌ في كل مُعْظَمَةٍ من مادة العرب (٢٤)
وكثير - بالطبع - ذلك التأثير التراثي إذا وضعنا في الاعتبار إمكان الإفادة من
نظائر تلك الصور في موضوعات أخرى عالجها شعراء السلف ، على نحو صنع
الشمردل اليربوعي في فخره الأموي بقبيلته التي رأى فتيانها :

فتيانٌ مكرمةٌ وشيبٌ سادةٌ مشرونٌ ليس بحورهم بجمادٍ (٢٥)
فهم فتیان ، سادة ، أثرياء ، كرماء ، وهي نفس مقومات صورة الندماء عند
أبي نواس ، وعند الأخطل أيضاً في المدح :

نبئتُ فَنَاتِكَ منهم في أسرةٍ يعض الوجوه مصاليتٌ أخيارٌ (٢٦)
حيث تبدو كل صفات الندماء - أو تكاد - مردودة إلى تلك الصور المتعددة في
المعجم التراثي لدى شعراء الخمر وغيرهم ، بل إن صدق النوايا في الذهاب إلى الحانة
أيضاً بدا صيغة مطروقة وقاسماً مشتركاً بينه وبين سابقيه منذ أن لهج به حميد بن ثور
الهلالي في قوله :

وفتيانٌ صدقٍ إذا ما اعتزوا أباحوا العدو وأعطا السلب (٢٧)
وهكذا بدا أبو نواس في لوحة الندماء حريصاً على استجماع عناصرها من واقع
حياته معهم ، ومعاشته لهم ، لكنه لم يصدر فيها عن فراغ ، فالصورة موزعة
ومتشرة في أشكال مختلفة ، ومتنوعة ، لدى غيره من الشعراء ، سواء أ طرحوا
الصورة في نفس الموضوع الخمرى أم تجاوزوه إلى غيره من الموضوعات التي
التقطها ، وأعاد عرضها ربطاً بموضوعه ، فبدت جديدة عنده ، وثيقة الصلة بتجاربه ،
قادرة على تصويرها وتوصيلها .

فإذا ما تجاوزنا صور الندماء إلى لوحة المغامرة التي ينهض معهم فيها نجده
حريصاً على التحديد ، الزماني ، الذي لا يركن فيه طويلاً إلى نهار يمكن أن يفتضح
فيه أمره ، بل بدا شديد الإيقار لليل ، حتى ينجو من مراقبة الشرطة العباسية ، فهم
يطرقون باب الحانة بهد هجعة من النوم :

(٢٤) نفسه ١-٢٥٢ .

(٢٥) شعراء أمويون ٢-٥٢٨ .

(٢٦) ديوان الأخطل ٢-٤١٤ والصلت من الرجال : الصارم الجلد وهو المصلات ، ومن الإبل الناقة
الصلبة .

(٢٧) ديوان حميد بن ثور ٤٦ الاعتزاء هما الادعاء والشعار في الحرب ، السلب : ما مع المقتول من
سلاح وثياب ودابة .

فلما طرقتا بابها بعد هَجْمَةٍ فقالت : من الطَّرَاقُ ؟ قلنا لها إنا :
 شباب تعارفنا ببابك لم نكن نروح بما رحنا إليك فإدجننا
 وإذا هو يعجب من ليله بتفردهم في السير فيه ، وكأنهم أشجع عصابات العصر :
 ولليل جلباب علينا وحولنا فما إن ترى إنساً لديه ولا جنأ
 بصاحبنا إلا سماء نجومها معلقة فيها إلى حيث وجهنا

وهم يعيشون صراعاً عاتياً من خلال ظلمة الليل ، أملأ في الوصول إلى
 المحبوبة الوحيدة في عالمهم ، وكأنهم يتفقدون حول كراهية الصباح ، طالما تعلقت
 المسألة بعالم الرذيلة ، وتلبية صوت الرغبة التي يرفضها المجتمع جهاراً نهاراً ، على
 نحو ما أبداه عمر بن أبي ربيعة في موقفه الغزلي من كراهية للصباح أيضاً حين هجم
 عليه ليعزله عن مصدر لذته :

فما راعني إلا منادٍ ترحلوا ولقد لاح معروف من الصبح أخقر (٢٨)

وكذلك الموقف كما رسمه الشاعر العذري قيس لبنى حين قال :

سلى الليل عني كيف أرعى نجومه وكيف أقاسي الهمَّ مُستَخِلياً فرداً (٢٩)

إذ لاشك أن ليل للخمر أو الغزل يختلف في عطائه عن ذلك الليل الحزين الذي
 لا يرحب به الشاعر ، بقدر ما ينتظر زواله وأفوله أملأ في انبلاج الصباح وإشراقه نوره
 التي تخلصه من همومه وحالاته النفسية الكئيبة ، على نحو ما نتذكر من قول امرئ
 القيس المشهور :

ألا أيها الليل الطويل ألا الجمل بصبح ، وما الإصباح منك بأمثل
 فبأ لك من ليل كأنَّ نجومه بكل مغار الفحل ضدت يذهل

ولكنه ليل مختلف عن نظيره الذي يرتبط باللذة لدى أبي نواس ، أو الغزليين
 من الشعراء ، ممن صوروه متاراً يحمي متعهم ، حتى نسب بعضهم الخمر إلى الليل
 بعد نوم الناس على نحو ما أورده الأخطل في قوله :

فجاء بها بعد الكرى فارسية مشعشة أحببت عظاماً وأنفاساً (٣٠)

ثم تتعدد ملامح اللوحة ، ويحرص الشعراء على تبرير موقفهم من الخمر ،

(٢٨) ديوان عمر ١٦٤ . (٢٩) شعر قيس لبنى ٨٣ .

(٣٠) ديوان الأخطل ٢-٥٤٧ .

وتصوير عجزهم عن تجنبها ، ويطرح بعضهم القضية من منطلق رفض اللوم أو العذل الذي قد يوجه إليه حول طبيعة مسئلة ، وهو ما طرحه قول أبي نواس :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء
حيث بدا قريباً من أستاذه في الخمرية الأموية حين قال مفصلاً الموقف :
ألا لئولم يني على الغمر عادلا ولا تهلكني إن في الدهر قاتلا
ذري فإن الغمر من لذة الفتى ولو كنت موغولاً على وواغلا
واني لشرب الغمر مَعْلَلٌ إذا هرت الكأس الوخام التنايلا (٣١)
ولعل كلا الشاعرين قد أفاد من قول الأعشى أستاذ الخمرية الجاهلية ، حين سجل إغراءها في قوله :

وكأس فـَـرَنتُ على لذة وأخرى تناويت منها بها
لكي يعلم الناس أنني امرؤ أبيت المعيشة من بابها
بل لعل الموقف الخمرى يبدو وثيق الصلة بتلك المتعة الغزلية التي عرضها بعض أصحابها من نفس المنظور ، حين فضحوا بكل شيء في سبيل غزلهم ، على ضرار ما صوره قول الأحوص :

يا طالب الحاجات يرجو نَجَحَها ليس النجاح مع الأخف الأعجل
استأن تظفر في أمورك كلها وإذا عزمت على الهوى فتوكل (٣٢)
فكان الإصرار على خوض التجربة الغزلية لا يقل عن تجربة الخمر لدى أصحابها ، بل لدى المغمورى منهم ، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار قول شاعر مثل حارثة بن بدر الغداني مصوراً إصراره على شرب الخمر في فلسفة واضحة ، مازجاً الموقف الخمرى بالغزلى فيها :

أحب التي لا أملك الدهر بفضها وذلك فعل معجب كل أخرق
مأسرها صرفاً وأسقى صحابتي وأطلب غرات الغزال المنطق (٣٣)

(٣١) ديوان الأخطل ٢-٧٠٠ الموغول : المدخول عليه وهو يشرب . الواغل : الداخل على القوم في شربهم .

المعدل : الذي يكثر الناس لومه وعزله . هرت : كرهت وخافت . الوخام جمع وخيم وهو الثقيل المكروه والتنايل جمع تنبل وهو القصير البليد .

(٣٢) شعر الأحوص ٢٥٩ . (٣٣) شعراء أمويون ٢-٢٥٥ .

فالتضحية واردة بكل شئ في سبيل المملك الخاص للشاعر ، وكما وجد شعراء
الخمير دواءهم في شربهم إياها فقد وجده مجنون ليلى في ليلاه يوم صرح بذلك قائلاً:

يا طالب الحاجات يرجو نجحها ليس النجاح مع الأخت الأعجل

استأن تظفر في أمورك كلها وإذا عزمت على الهوى فتوكل (٣٤)

ولعل التضحية عند شعراء الخمير تعادلها - على المستوى الغزلى - أيضاً تلك
الصورة التى رسمها جميل في تضحيته الخمرية في سبيل غزله وحببه ، قائلاً من
منطق التشبه بعشق المجان لخميرهم :

أحب التى لا أملك الهر بفضها وذلك فعل معجب كل أخرق

سأشربها صرفاً وأسقى صحابى وأطلب غرات الغزال المنطق (٣٥)

ثم يمتد الرصيد التراثى في الخمير ليصل تصوير أصولها لها أبى نواس ، وما
دأب عليه من نسبها على سبى التشخيص إلى أشهر البلدان التى عرفت بها ، ونسبت
إليها ، فراح يذكر خمير «تكريت» ، «قطرل» ، ويجعلها في معظم صورهِ مجوسية
الأنساب ، وإن لم يكن أول من تنبه إلى تلك الفكرة ، بل لعله يرددها تأثراً بالأخطل
وغيره من شعراء هذا الفن ، فهى تبدر بابلية لدى الأخطل حيث قال :

ظلمت كائننى شارب بابلية ركود الحميا في العظام شمول (٣٦)

كما جعلها عانية في قوله :

عانية ترفع الأرواح نفحتها لو كان سقى بها الأموات قد نشروا (٣٧)

ويبدو الأخطل خبيراً بأنماط متعددة من الخمور ، تنسب إلى أشهر البلدان
بتعتيقها وتصنيفها ، ليترك لأبى نواس وعصابته رصيذاً ضخماً منها ، فمن الخمير
العانية إلى البابلية نجد عنده أيضاً خمير «بيسان» فى قوله :

وقد سقتنى رضاباً غير ذى أسن كالمسك ذر على ماء العنانيد

من خمير «بيسان» صرفاً فوقها حبب شيبت به نطفة من ماء يبرود (٣٨)

(٣٤) ديوان مجنون ليلى ٥٨ . (٣٥) ديوان جميل ٥٨ .

(٣٦) ديوان الأخطل ٦٥٤/٢ بابلية : منسوبة إلى بابل . ركود : سريعة . الحميا : شدة الخمير
وسكرها . الشمول : الباردة .

(٣٧) نفسه ٦٤٣/٢ العانية : خمير منسوبة إلى عانة وهى بلدة بين الرقة وهيت على شاطئ نهر
الفرات . الأرواح : ج ربح . النفحة : الرائحة ، نشروا : ابتعثوا حيوا .

(٣٨) ديوان الأخطل ٥٥٤/٢ . بيسان : ناحية بالأردن . يبرود موضع بالشام . الحبب : فقاعات =

وقد يطرح منها نسبتها العامة إلى الحضارة الفارسية على نحو قوله وقد سبق ذكره والاستشهاد به :

فجاء بها بعد الكرى فارسية مشعشة أحيت عظاماً وأنفاساً (٣٩)
ولعل الأخطل نفسه كان مسبقاً أيضاً إلى تلك الصور التي راحت تؤصل لفلسفة
الخمير من حيث إثبات نسبتها وعراققتها من لدن الأعشى من الكبار ، بل ظهر الموقف
عند بعض المغمورين على نحو ما أورده قول المسيب بن علس :

ومها يرى كأنه إذ ذقت عانية فوجت بماء برأع (٤٠)
وهنا يظل غير بعيد عن ذاكرتنا خمير بيت رأس ، عند حسان بن ثابت في قوله
في الهمزية :

كان مبيسة من بيت رأس يكون مزاجها عمل وماء
على أنيابها ، أو طعم غض من الثفاح مضرها الجناء
أو خمير «الأنذرين» عند عمرو بن كلثوم :
ألا هي بصحنك فاصبحنا ولأبقى خمور الأندرينا

ثم يمتد التأثير التراثي إلى أدق خصائص الخمرية ، فيقتحم على الشاعر عالم
سكره ونشوته ، - فإذا هو - آنذاك - يستوحى الصورة من القديم أيضاً ، ثم يزاوج
بينها وبين حقيقة واقعة وفقدان وعيه حتى الثمالة ، وهو ما أكثر أبو نواس من عرضه
وتصويره منذ رأى :

حسنى إذا فلك الأوتار دار بنا مع الطبول ظللنا كالسبايت
وإن بدا مردوداً في تراثيته إلى الأخطل أيضاً ، بدليل ما سبق أن قاله جامعاً بين
النسب وطبيعة التأثير الخمرى في البيت :

ظللت كأني فارب بابلية ركود الحمى في العظام فمول
حيث يجعلها شديدة الحميا ، لتصوير شدة تأثيرها ، وما وقع به من سكر تام
بسببها ، وهو ما رآه في موقف آخر حياة وموتا :

تعلو الخمر . النطفة : الماء الصافي .

(٣٩) نفسه ٤٧/٢ هـ .

(٤٠) ديوان الأخطل ٢٣٧/١ - الأغاني ١٧٧/٧ .

تُمِيتُ وتُحيي بعد موتٍ وموتها لذيذٍ ومُغَيِّها الدُّ وأمجَدُ^(٤١)

ومارنده أيضاً في قوله عن تأثيرها :

صريع مدام يرفعُ الشربُ رأسه ليحيا وقد ماتتُ عظامٌ ومِفْصَلُ

بهاديه أحياناً وحيناً لجره وماكاد إلا بالحشاشة يعقل^(٤٢)

ولعل هذا التأثير هو مادفع الأخطل وغيره إلى شدة التشبث بالخمير ، ورفض العذل فيها واللوم ، مما عرضناه آنفاً ، ومما أصر على عرضه في كثير من صورهِ إكثار من عرض طبيعة التأثير من خلال تتناقل الحركة لدى السكير :

فقام يجرُّ البَرْدَ لو أنَّ نفسَه بكفَّيه من رد الحميا غُرَّت

وأدبر لو قيل : اتق السيف لم تَخَلْ ذوابته من خشبة اقشعرت^(٤٣)

ولعل حرص الشعراء على تصوير هذا التأثير هو مادفعهم دفعاً إلى الإسراف في عرض بعض صفاتها ، لبيان مزيد من الإعجاب بها ، فإذا هي عند أبي نواس «سحر هاروت» اقتباساً مما شاع بين العرب من ضرب المثل بذلك السحر أكثر من صاحبه ، فكان أكثر مجالات الحديث عنه عالم الخمر والغزل عند بعض الشعراء ، على نحو ماصوره قول بشار في صاحبه :

وكان تحت لسانها هاروت ينفثُ فيه سحرا

وربما كان المصدر الديني من وراء هذه المؤثرات فما كانت لبشار أو لأبي نواس وغيرهما من معرفة بهاروت وماروت إلا من واقع القصص الديني من قوله تعالى «وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت» ، ويبدو أن الصورة أصبحت موطن إعجاب في عالم الغزل منذ ردها مجنون ليلى قائلاً عنها :

فستلك التي من كان داء دواؤه وهاروت كلُّ السحر منها تعلم^(٤٤)

ومما دفعه إلى التداوى بها منها فكانت داءه ودواءه على حد تصويره في قوله :

لتداويت من ليلى بليلى من الهوى كما يتداوى شاربُ الخمرِ بالخمر^(٤٥)

(٤١) ديوان الأخطل ٢٣٧/١ - الأغانى ١٧٧/٧ .

(٤٢) ديوان الأخطل ٢٣٧/١ .

(٤٣) ديوان الأخطل ٥٥٠/٢ الحميا : شدة الخمر وإسكارها . رد الحميا : بثها في الرأس . اقشعرت : اهتزت .

(٤٤) ديوان مجنون ليلى ٥٨ .

ولذلك يعمد شاعر الخمر إلى تصوير انتشار الداء في صاحبه بعد شروبها :
فجاءَ بها بعد الكرى فارسيةً مشعشةً أحيت عظاماً وأنفاساً
فأصبح منها الوليُّ كأنه سقيم تمثى دازه حين أسلساً (٤٦)

وقس على ذلك كثيراً من الصفات التي راح الشعراء يطرحونها على الخمر من تصوير لونها ، وتعتيقها ، ومزجها ، وشعاعها ، وكؤوسها ، ومجالسها ، وندمائتها ، وسقاتها ، وغير ذلك مما يتعلق بها ، منذ دخول الشاعر الحانة إلى خروجه منها ، وهو مايسهل تبين رصيده لدى شعرائها الكبار في عصورها الأولى ، ولعل من الطريف في تصوير رائجتها مانكره الأخطل في قوله :

وإذا تعاورت الأكفُ زجاجَها نَفَحَتْ لُحَالُ رَاحِهَا المَزْكُومِ (٤٧)

ولعل مثلها تلك الصور التي طرحت حول تأثيرها من قبل الشعراء المقلين منها على غرار قول الأحوص فيها :

صَرِيحُ مُدَامَةٍ غَلَبَتْ عَلَيْهِ ثَمَرُ لَهَا المَفَاصِلُ والعِظَامُ (٤٨)

ولعل رفض اللوم فيها - أيضاً - بدا صورة مكررة من المنطق الغزلي الذي طرحه شعراء المدارس الغزلية المختلفة ، مما يكشفه قول الأحوص أيضاً ، وهو يتقمص شخصية الشاعر العذري :

يا أيُّهَا اللائِمِي فيها لأَصْرَمَها أَكْثَرَتْ لَوْ كَانَ يُغْنِي عَنْكَ إِكْثَارُ
ارْجِعْ فَلَسْتَ مُطَاعاً إِنْ وَشَيْتَ بِهَا لَا القَلْبُ سَالٍ وَلَا لِي حُبُّهَا عَارُ (٤٩)

من هنا كان تبادل الصور بين عالم الغزل والخمر قادراً على كشف أوجه التشابه بين عواطف الشعر حين تتعلق بأي موقف من الموقفين ، فإذا هم يرفضون اللوم أو الهجر في هذا أو ذاك ، انطلاقاً من صدق للعاطفة ، وحرصاً على الغناء في عوالمهم الخاصة ، بعيداً عن ضغوط المجتمع ، ورفضاً لقيوده وأغلاله ، مما جسده شاعر للخمر في ثورته على المقدمة الطللية التقليدية للقصيدة العربية الموروثة ، وكأن ذلك التمرد إنما جاء رد فعل لشدة التشبث بالخمر من ناحية ، وإفساح المجال

(٤٥) نفسه ٩٥ .

(٤٦) ديوان الأخطل ٤٧/٢ هـ المشعشة : الخمر أرقها المزج . أسلس الداء : إذا تفشى في البدن وبب فيه .

(٤٧) نفسه ٢٨٣/١ تعاورت : تداولت .

(٤٨) شعر الأحوص ١٨٩ . (٤٩) نفسه ١٢١ .

لتصويرها محوراً للمقدمة كبديل للمرأة في مقدمات الأطلال الموروثة من ناحية أخرى .

ألم يكن التبادل وارداً - كما قلنا - بين الصورتين الغزلية والخمرية ؟ فلم لا يمتد هذا التبادل إلى رفض المرأة كمحور لبعض المقدمات لتحل محلها الخمر ؟ هذا إذا أخذنا الجانب الحسى من الحديث الخمرى في المقدمات ، والذي تم دعمه بكثير من الصور والمواقف السياسية لدى الشعراء من منطق الشعوبية والتعصب ، وإن ظل رفض الطلل واضحاً كرد فعل طبيعى - فى جانب منه - لهذه المواقف الخمرية المتنوعة ، كما بدا - فى جانب آخر منه - مردوداً إلى واقع ترائى طويل يسحب من أبى نواس مانسب إليه من زعامة فنية تفرد بها حول أوليته فى رفع ألوية التمرد على الطلل التقليدى ، مما يترد أيضاً إلى الصور التى وجدها أمام عينيه وقد غصت بها دواوين الشعر القديم - وهو ما لانقف عنده هنا فى رؤية إحصائية - إذ يحسن فقط أن نتبين منها تلك الصور البارزة التى أدرك عنها بعض الشعراء طبيعة التوظيف الحقيق للطلل ، وكان على رأسهم شاعر الخمرية الأموية حين رآه مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب فقال فيه :

منازل أقفرت من أم عمرو يظلُ مرأبها فيها يجول
ولو تأنى الفراشة والجببا إذا كادت تكلمك الطلول
عن العهد القديم وما عفاها براح يحلفن ولا سبول (٥٠)

فشاعر الخمرية يدرك الأبعاد الحقيقية لحديث الطلل ، بعيدة عن تلك الثورة العارمة التى شنها أبو نواس برعونة الشعوبى ، وتطرف الزندقة فى نفسه ، ذلك أن الأخطل بدا قريباً فى تصويره مما ذهب إليه شاعر الحب والصحراء من تصوير لدلالة الواقع الطللى ، ورصد لحقيقة تأثيره فيه حين قال :

ويوم بلى الأرطى إلى جنب مُشْرِفٍ برعشاه حيث اسبطرت حبأها
عرفتُ لها داراً لمأبصرٍ مَاحِي صحيفة وجهي قد تغيرَ حالها (٥١)

وكان شعراء الغزل - بهذا الشكل - أقرب إلى الصورة الدقيقة لحقيقة الطلل ووظيفته ، إذ كانوا لا ينطلقون منه إلى التصديق به ، إلا كصورة من صور الذكريات فحسب على حد تعبير قيس لبنى فى قوله :

(٥٠) نيوان الأخطل ٢٧٢/١ الفراشة والجيبا : موضعان .

(٥١) نيوان الأخطل .

ألا يارب ليبنى ما تقول ؟ ابن لي اليوم ما فعل الطلول
فلو أن الديار تجيب مَباً لردّ جوابي الربّع المحيل^(٥٢)

وهو ماضوره أيضاً في موقف آخر كشف عن أعماق نفسه وضميره تجاه لبنى:
سلى الليل عني كيف أرعى نجرمة وكيف أقاسي الهمّ مستخلياً فردا
كان هبوب الريح من نحو أرضكم بشير فُتات المسك والعبر الندأ^(٥٣)

وكثيرة تلك المواقف الذي بدا فيها وعى الشعراء بالحقيقة الجوهرية للطلال بعيداً عن شعبية أبي نواس ، أو مجاهرته بالعداء للعروبة من خلال هجومه عليه ، فقد تعددت صور الهجوم على الطلل والتمرد عليه من قبل غيره ، وتم تسجيل الوعي الكامل بماهيته وطبيعته ، ولم يكن الشاعر العربي من السذاجة بمكان يوم أن بكى الطلل ، متخذاً منه رمزاً لحالته النفسية الكئيبة ، وما يحيط بها من عالم يندثر بالفناء دائماً ، ذلك أن واقعية الطلل قد تحولت إلى موقف رمزي لدى شعراء الحضارة ، أو أصبحت مجرد تقليد يرمز إلى حرص الشاعر المحدث على الاقتداء برصيد سلفه بدلالته الرمزية أو التقليدية ، أما أن الشاعر العربي قد وقف أمام الطلل وقوفاً واقعياً في عصور الحضارة ، فهذا ما لم يحدث لأبى نواس ولا غيره ، ومن هنا لا يعد أبو نواس الشاعر الوحيد على المنطق الطللي ، بقدر ما يعد الشاعر الوحيد الذي انطلق من الهجوم المعلن ، وتمادى في رفع راية العصيان التي شابها حسه السياسي والاجتماعي ، بما صحبه من كره وحقد على الحضارة العربية وأبنائها جميعاً .

من هنا يبدو الأمر واضحاً إذا حاولنا تبين حقيقة الرؤية الطللية لدى الشعراء قبل أبي نواس ، وكيف كان موقفهم من الطلل موقفاً واعياً يتحرى دقة الرؤية ، ولا يكاد ينطلق إلا منها ، وقد رأينا الأخطل يقف في مكان الأسنانبة بالنسبة لأبى نواس ، بعيداً - بالطبع - عن نفس المستوى الشعبي ، صحيح أنه كان نصرانياً ، ولكنه تغلب على عري بهمه الدفاع عن قضايا قبيلته العربية ، كما حاول الدفاع عن قضايا الخلافة حين أصبح شاعر البلاط الأموي ، فقام بدور الداعية السياسي للخليفة ، وقد صور موقفه الواعي من حديث الطلل حين وصف وظيفته التي حددها في اعتباره مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب ، إذ يقول في إحدى مقدماته :

(٥٢) شعر قيس لبنى .

(٥٣) نفسه ٨٢ .

عفا من آل فاطمة الدُخولُ	فحزان الصريمة فالهَجولُ
منازل أقفرت من أم عمرو	يظلُّ مرأبها فيها يَجُولُ
شامية المَحَلُّ وقد أراها	تعوم لها بدى خيم حُمول
ولو تَأْتِي الفراشة والجُبَيَّا	إذا كادت تكلمك الطلولُ
عن العهد القديم وما عفاها	بوارح يَخْتَلِفَن ولا سِيول

وخلاصة هذا التناول لصراعات أبي نواس مع عصره وفنه تنتهي إلى عدم جده ثورته ، فقد شهدت الجاهلية الطلل والتمرد عليه بقياس الشاعرية القبلية وحركة الصعلكة المضادة لها اجتماعياً وفنياً ، وهو ما شهد امتداداً مؤكداً بقياس صراعات المدارس الفنية بين المحافظة والتمرد ، دون أن يتخذ الشعراء من الطلل مجالاً للسخرية من تاريخ أمة كاملة إلا ما صدر من ذلك عن شعراء الشعرية الذين تزعمهم - في هذا الجانب بالذات - أبو نواس .

وثمة فرق بين ادعاء الثورة الفنية وزعامة الشاعر لها وبين ارتباطها بالنزعات السياسية الحادة التي تفقدها أهميتها وخطرها ، وربما كان الأدق - فنياً - من موقف أبي نواس ما نتمسه - بهدوء بالغ - في قول ابن المعتز وكأنه يطالب بضرورة تجنب المقدمات الطللية خضوعاً لمعطيات الواقع الحضاري فحسب :

خليلي بالله اقعدا نصطح بلا	(قفانك من ذكرى حبيب ومنزل)
وبارب لا تنبت ولا تسقط الحيا	(بسقط اللوى بين الدخول فحومل)
ولكن ديار اللهو يارب فاسقها	ودلُّ على خضرانها كل جدول

(٢) فلسفة تيار المجنون

(لامية صريع الغواني)

وقليصوف النزعة اللاهية ، هو مسلم بن الوليد ^(١) أبوه الوليد مولى الأنصار ، ثم مولى أمانة سعد بن زرارة الخرزجي ، لقب مسلم بصريع الغواني ، وأصبح شاعراً متقدماً من شعراء الدولة العباسية ، منشؤه ومولده الكوفة ، وهو - فيما زعموا - أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، تبعه فيه جماعة أشهرهم فيه أبو تمام، الطائي الذي جعل شعره كله مذهباً واحداً فيه ، بينما كان مسلم متفنناً متصرفاً في شعره .

اتهمه البعض بأنه أول من أفسد الشعر ، حين جاء بهذا البديع الذي اتبعه فيه الطائي وتفنن فيه وأسرف في استخدام ألوانه المختلفة ، وأوغل فيها .

تعددت أخباره عند صاحب الأغاني ، فروى منها ماكان من انقطاعه إلى يزيد ابن مزيد الشيباني ، الذي سمع مدحه فيه ، فأمر له بجائزة ، وكيف نبه الرشيد يزيد ابن مزيد إلى ماقاله فيه مسلم من هذا المدح ، وكيف وصل إليه رسول يزيد ودفع إليه عشرة آلاف درهم ، وماكن من ذهابه إلى يزيد ، وإنشاده قصائده المشهورة في مدحه .

كما روى عنه دخوله على الرشيد ، ومدحه إياه ، وكيف أمر الرشيد له بجائزة وتحذير الرشيد إياه من هجاء يزيد ، حين غضب منه مسلم ، كما كثرت الروايات حول انقطاعه إلى محمد بن يزيد بعد موت أبيه ، ثم هجره له بعد ذلك .

كثرت شعره في الهجاء أيضاً ، فهجا دعبيل للخزاعي لأنه نمه عند الفضل به سهل ، وقد كان أستاذاً لدعبيل ، ثم تخاصما ، ولم يلتقيا ، وهجا كذلك سعيد بن سلم ، وسلط بعضاً من هجائه على بعض الكتاب ، لأنه لم يعجبه شعره .

اجتمع مع أبي نواس فتناشدا شعرهما ، وعاب كل منهما شعر الآخر فتشاغبا ، وتسابا ، ويروى أن أبا تمام حفظ شعره وشعر أبي نواس ، وقد تكسب مسلم بكثير من قصائده ، وقد أمر له «نور الرياستين» ^(٢) بمال عظيم ، بعد أن أنشده شعراً شكاً فيه

(١) راجع ترجمته وأخباره في الأغاني ٣١/١٩ ومابعدها .

(٢) الفضل بن الربيع .

حاله ، وطلب العطاء ، فكان من شعراء مدرسة التكسب بالشعر ، ولكنه لم يدس ذاته في كثير من قصائده .

وفي حياته اليومية شغلته قضية الخمر ، وارتبط مسلم بواقع حياته الفعلي بما شابه من لهو ومجون ، فكان على رأس شعراء العصر العباسي الأول في هذا الاتجاه ، ولم يشأ - أو لم يستطع - أن يبتعد فنياً عن التراث ، حتى في أخص الموضوعات الذاتية ، وأكثرها مرونة وقابلية للتجديد في ظلال المعاصرة ، ولكنه حاول أن يجمع بين مائتفه عن القدماء ، محاولاً الإضافة إليه ، والعناية بجزئياته وتفاصيله ، وبين ماصدر عنده من واقع حياته اللاهية .

وأول مايلفت النظر هنا أن مسلماً لم يخلق فنه من فراغ اجتماعي ، أو ثقافي ، فهو موضوع ارتبط بظروفه وبيئته من ناحية ، وارتبط بذلك التراث الأدبي الممتد عبر عصور الأدب المختلفة من لدن الخمر الجاهلية عند الأعشى ، وابن كلثوم ، وطرفة وغيرهم من ناحية أخرى ، وهذا لاينفي - منذ البداية - أن نتصور تفوق مسلم في هذا الاتجاه ، فهو ليس مطالباً بالتجديد التام ، ولكنه يجدد ويبتكر حين يتبنى موضوعاً قديماً سبقه إليه الأسلاف ، ويضيف هو إليه من فنه ، وقدرته الخاصة ، ولذا تظل محاولاته التجديدية رهناً برؤيته الخاصة لموضوعه ، وتحديد موقفه منه ، وقدرته على إحداث التفاعل بين طبيعة ثقافته ، وحقيقة معاناته كما عاشها عملياً في زحام ظروف عصره .

والطريف في موضوع الخمر عند مسلم - بالتحديد - أنه عاش التجربة ومارسها ، وهو إذن لم يستلهمها كاملة من التراث ، ولم يكتف بتمثلها من تجارب أصدقائه فحسب ، إذ هي في نفس تجربة معاشة لديه كما كانت عند القدماء ممن صدروا عنها من هذا المنظور الواقعي ، ولذا تصبح مهمته من الصعوبة بمكان ، فعليه أن يبرز شاعريته من خلال المزج بين هاتين التجريبتين المعاشيتين من ناحية ، وأن يزاوج - أيضاً - بين حمسه التراثي وحمسه الحضاري ، أو بمعنى أدق ، كان عليه أن يوفر لقصيدته عناصر الأصالة من التراث والمعاصرة معاً من ناحية أخرى .

ويدا مسلم حريصاً في كلتا الحالتين ، وإن بدا أشد ميلاً إلى الإكثار من عرض صور التراث ، تلك التي ظهر صداها واضحاً في شعره ، وإن كان هذا الميل لم يبلغ دوره التجديدي ، بل زاده بروزاً ودقة ، كما كشف عن طبيعة تجديده ، حين رايح يفلسف مواقفه الخمرية اللاهية من وجهة نظره الخاصة ، وهو وإن كان يذكرنا في تلك الفلسفة بشاعر الجاهلية طرفة بن العبد ، إلا أنه استطاع أن يطبع شعره بطابع

شخصيته في أدق صورها وأخص قسماتها وهو موقف لحظة القدما ، فأطلقوا عليه دون غيره «صرايح الغواني» حيث يقول في قصيدته اللامية : (*)

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| (١) أديرا على الراح لا تشربا قبلي | ولا تطلبنا من عند قاتلتي ذحلي |
| (٢) فما حزنني أني أموت صبابة | ولكن علي من لا يحل له قاتلي |
| (٣) أحب التي صدت وقالت لئربها | دعيها ! الثربا منه أقرب من وصلي |
| (٤) أماتت وأحييت مهجتي فهي عندها | معلقة بين المواعيد والمطل |
| (٥) وما نلت منها نالاً غير أنني | بشجوا غيبين الألى سلفوا قبلي |
| (٦) بلى ربما وكنت عيني بنظرة | إليها تزيد القلب غيبلاً على خيل |
| (٧) كتمت تباريح الصبابة عاذلي | فلم يذر ما بي فاسترحت من العليل |
| (٨) وماتحة شرايها الملك قهوة | مجوسية الأنساب مسلمة البعل |
| (٩) ربيبة شمس لم تهجن عروقها | بنار ولم يقطع لها سعف النخل |
| (١٠) تصد بنفس المء عما يغمره | وتنطق بالمعروف السنة البخل |
| (١١) قد استودعت دنأ لها فهو قائم | بها شفقاً بين الكروم على رجل |
| (١٢) بعثنا لها منا خطيباً لبضعها | فجاء بها يمشى العرضة في مهل |
| (١٣) رقي بها حتى أتاها مفايلاً | عقيلته دون الأقارب والأهل |
| (١٤) فوالى بها علراء كل فتى لدى | جزيل العطايا غير نكسر ولا وغل |
| (١٥) معنقة لا تشكى وطء عاصر | حرورية في جوفها دمها يغلي |

* ديوانه ص ١٤٢ .

- (١) النخل : طلب الدم أو الثار .
 (٢) ترب الفتاة : صاحبته من سنه .
 (٩) ربيبة الشمس : التي غنتها الشمس في كرمها فاتضجتها . لم تهجن عروقها : لم تطبخ على النار وهي ليست تمرية فيقطع لها سعف النخل .
 (١٢) في مهل : في رفق وأناة . يمشى العرضة : يمشى في تمايل وانحراف من التيه .
 (١٣) رب الخمر : مولاها أو صاحبها . الاحتواء : الضم أو الامتلاك .
 (١٤) النكس : الدنى والوغل : الحقير .
 (١٥) الحروري الذي يغلي دمه ويفور من شدة حماسه .

- (١٦) أَغَارَتْ عَلَى كَفِّ الْمَدِيرِ بَلَرْنَهَا
 (١٧) أَمَاتَتْ نَفْسًا مِنْ حَيَاةٍ قَرِيبَةٍ
 (١٨) شَقَقْنَا لَهَا فِي الدَّنِّ عَيْنًا فَأَسْبَلَتْ
 (١٩) كَانَ حَبَابَ الْمَاءِ حِينَ يَشْجُهَا
 (٢٠) كَانَ فَيْقًا بَارِزًا لَكَ نَحْرُهُ
 (٢١) كَانَ طَبَاءَ عُكْفَا فِي رِيَاضِهَا
 (٢٢) ظَلَلْنَا نَنَاقِي الْخُلْدَ فِي مَشْرِعِ الصَّبَا
 (٢٣) وَدَارَتْ عَلَيْنَا الْكَأْسُ مِنْ كَفِّ طِفْلَةٍ
 (٢٤) وَحَنَّا لَنَا عُرْدَ فَبَاحٍ بِسَرْنَا
 (٢٥) تَضَاحَكُهُ طَوْرًا وَتَبْكِيهِ تَارَةً
 (٢٦) إِذَا مَا اشْتَهَيْنَا الْأَقْحُوَانَ بَسُمْتَ
 (٢٧) وَأَسَمَدَهَا الْمَرْمَارُ يَشْدُو كَأَنَّهُ
 (٢٨) غَدَرْنَا عَلَى اللَّذَاتِ تَجْنِي لِمَارَهَا
 (٢٩) أَقَامَتْ لَنَا الصَّهْبَاءُ صَدْرَ قَنَاتِهَا
 (٣٠) إِذَا مَا عَلَتْ مِنَّا ذُرَابَةٌ شَارِبٍ
 (٣١) فَلَا نَحْنُ مُتَنَامِيَةَ الدَّهْرِ بَغْتَةً
- فَصَاغَتْ لَهُ مِنْهَا أَنَامِلَ كَالذُّبُلِ
 وَلَمَاتَتْ فَلَمْ تُطَلِّبْ بِتَجَلٍّ وَلَا دُخْلٍ
 مَا أَسْبَلَتْ عَيْنَ الْخَرِيدِ بَلَا كُحْلٍ
 لَأَكْنَى عِقْدٍ فِي دِمَالِيحٍ أَوْ حِجْلٍ
 إِذَا مَا اسْتَدْرَتْ كَالشُّعَاعِ عَلَى الْبَزْلِ
 أَبَارِقُهَا أَوْ جَسَنَ قَعْقَعَةِ النَّبْلِ
 عَلَيْنَا مِمَاءَ الْعَيْشِ دَائِمَةَ الْهَظْلِ
 مَبْتَلَةٌ حُرُورًا كَالرَّحَا الطُّفْلِ
 كَأَنَّ عَلَيْهِ مَاقٍ جَارِيَةٌ عَظْلٍ
 خَدَلَجَةٌ هَيْفَاءُ ذَاتُ شَرَى عَيْلٍ
 لَنَا عَنْ ثَنَائِيَا لَا قِصَصَارَ وَلَا تَعْلٍ
 حَكِي نَائِحَاتٍ بَنَى يَبْكِيْنَ مِنْ ثَكْلِ
 وَرَحْنَا حَمِيدَى الْعَيْشِ مُتَفَقِي الشَّكْلِ
 وَمَالَتْ عَلَيْنَا بِأَغْدِيدَةٍ وَالْخُتْلِ
 تَمَسَّتْ لَهُ مَشْنَى الْمُقْبِيدِ فِي الْوَحْلِ
 وَلَا هِيَ عَادَتْ بَعْدَ عِلٍّ إِلَى نَهْلِ

(١٦) الذبل : عظام صفر . التبل والنحل والثار والوتر : كلها بمعنى طلب الدم .

(١٨) العين : الثقب . أسبلت : فاضت . الخريد : الحية المحتشمة الخجول .

(١٩) الحجل : الخلخال . الدمليج والدملوج : أسورة تتحلى بها المرأة في يدها . الشج : الجرح في الرأس خاصة . الفتيق : الجمل الأبيض .

(٢١) القعقعة اصطكاك النبال . مشرع الصبا : مجلس الصبا .

(٢٢) المناغاة : المسابقة والمفاخرة في الأمور .

(٢٣) الطفلة : الناعمة الرخصة المترفة . مبتلة : كاملة الخلق . والخذلجة : الحسننة الخلق أيضاً .

الحوراء : التي اشتد بياض بياض حينها مع اشتداد سواد سوادها .

(٢٥) هيفاء : ضامرة البطن .

(٢٦) الأقحوان : زهر أبيض . الثعل : التي يدخلها اعوجاج وتخالف في منابتها .

(٢٩) قومت لنا أمرها : استقام لنا مهمة اللهو .

(٣٠) الوحل : الطين . بعيدة مهوى القرط : يكنى بذلك عن طول عنقها .

- (٣٢) وساقية كالرلم هيفاء طفلة بعيدة مهوى القُرط مفعمة الحجل
 (٣٣) تنزه طرفي في محاسن وجهها إذا احسقت الطاسات يُغني عن النقل
 (٣٤) سأنقذ للذات منبع الصبا لأمضي همي أو أصيب فستى مثلي
 (٣٥) هل العيش إلا أن أروح مع الصبا وأغدو صريح الراح والأعين النجل

(١)

بدأ مسلم خمريته بمثل ختامها ، فهو في الحاليتين يؤكد عشقه للخمر ، منذ راح يطلب من رفيقه سرعة مواتاته بها ، إلى أن اعترف في النهاية أن عيشه الحقيقي - كما يتمناه - يقتصر من حياته على اللهو ، والمجون ، والغزل في النساء ، وبين المقدمة وختام القصيدة ، يدير الشاعر حواراً تقريرياً حيناً ، وتصويرياً في معظم الأحيان ، ويكاد يوزع حواراه بين الصورة الخمرية والغزلية من ناحية موضوعه ، كما يوزعه بين التراث والمعاصرة في أسلوب المعالجة الفنية من حيث الشكل ومنهج الصياغة الجمالية .

وقد انتشر التصوير الغزلي في الأبيات (٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢ ، ٣٣) ثم تداخلت الصورة الخمرية مع الغزلية في الأبيات (٨ ، ٢٢ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١) . وبدأ طبيعياً أن يؤدي هذا التداخل بين الصور إلى مزيد من حرص الشاعر على توظيف الصورة الغزلية في خدمة الصورة الخمرية ، الأمر الذي طغى على كثير من صور القصيدة إلى الحد الذي اتخذ فيه الشاعر من خمره فتاة ينثر فيها غزله ، على سبيل التشخيص ، منذ تركيزه على تصوير أصالتها في البيت الثامن ، إلى عرض غلو ثمنها وشهرتها في البيت العاشر ، إلى تشخيص الدن الذي حفظت فيه وعثقت في البيت الحادي عشر ، إلى موقف الندماء منها حين طلبوها في البيتين الثاني عشر والثالث عشر ، إلى أن أتاهم بها ، وليها في البيت الرابع عشر ، إلى تأثيرها في نفوس شاربها في البيت السابع عشر ، إلى ما يحدث لها في الدن في البيت الثامن عشر ، إلى ما يرى في حالة مزجها بالماء في البيت التاسع عشر ، إلى

(٣٢) مفعمة العجل : منتلثة ، (فهى ريا على حد تصوير امرئ القيس في الجاهلية) .

(٣٣) النقل : التملع . الهم : هنا الهمّة وهي الإرادة .

(٣٤) الأعين النجل : الواسعة .

قدرا على التصدي لشاربيها لإغرائهم بشربها في البيت التاسع والعشرين ، إلى مايتكرر حدوثه لهم بعد شربها في البيت الثلاثين .

وإذا هو يعتمد أيضاً على الأسلوب التقريرى المباشر الذى ينتشر عنده فى حديث الغزل فى الأبيات (٢-٧) ، وإن كانت أيضاً تتخلله بعض الصور من حين إلى آخر ، وخاصة مايتعلق بتصوير عواطف الشاعر فى مواقفه الغزلية ، وإن كان من الواضح ندرة تلك الصيغ التقريرية إزاء الخمر ، بل ربما ساعدته الخمر على اصطناع مثل هذا التصوير ، وهو ما امتد به إلى وصف متعلقاتها من أدوات الغناء والموسيقى كما يبدو فى الأبيات (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٧) .

وقد سيطرت رؤية مسلم الخاصة للخمر على القصيدة كلها ، فكان من الطبيعى له أن يتعامل مع المقدمة الخمرية ممزوجة بالغزلية ، إذ بدت - بلا شك - أنسب للمقدمات هنا ، وقد شده خياله فيها إلى القديم فى نفس الوقت الذى استمد فيه كثيراً من معالم المعاصرة ، ولم يكن تأثيرها فى نفسه - على النحو الذى صوره - إلا تكراراً واضحاً لتأثيرها فى نفوس شاربيها منذ الجاهلية وحتى جيله ، فقد حس المنخل الشكركرى مثل ذلك التأثير حين قارن بين واقعه الخمرى وواقعه الواقعى - إذ جاز هذا الوصف - فى قوله الذى عرضنا له من قبل :

فإذا شربت فلأننى ربُّ الغُورنق والسدير
وإذا صَحَّوت فلأننى ربُّ الشَّوْهَةِ والبَعير^(٣)

وهى صورة عاشت فى أعماق الجاهليين ، وسيطرت على حسهم الفنى ، حتى أن حسان بن ثابت لم يستطع إلا تكرارها ، حين قال فى مقدمة همزيته ، وعلى وجه التحديد فى الجزء الخمرى منها :

وشربها فتعركنا ملوكاً وأسدا ماينهنها اللقاء^(٤)

ولا يشفع لحسان فى ذلك إلا التحقق من نظمه تلك القصيدة قبل نزول التحريم النهائى لشرب الخمر^(٥) ، وخاصة أن القصيدة فى مدح الرسول ﷺ ورد هجاء أبى سفيان بن الحارث ، فهى قصيدة إسلامية فى موضوع إسلامى ، تلشد أمام صاحب الدعوة عليه الصلاة والسلام .

(٢) تراجع هذه المشكلة فى الجزء الأول من الكتاب .

(٤) ديوان حسان ١١ .

(٥) الأغانى ٤/٢١ .

وتجاوزت الصورة عصر الجاهلية وصدر الإسلام ، وعاشت أيضاً في أعماق نفوس بنى أمية من شاربي الخمر ، فظهرت عند الأخطال في قوله :

إذا سانديمي علني ثم علني ثلاث زجاجات لهن هدير
خرجت أجر الدليل تبها كأتني عليك أمير المؤمنين أمير^(٦)

ومن هنا تلتفى غرابة انتقال الصورة بعد ذلك في عصور الأدب المختلفة ويصبح دور مسلم حلقة طبيعية حين يستلهمها من مادة التراث الطويل ، ويضيف إليها حين يعرضها ، وهي تصرعهم ، وهم يقرون بعجزهم عن منازلتها ، وهي حين تتسرب إلى نفوسهم تخادعهم ، وتغدر بهم ، فتحيل حياتهم إلى سكر دائم ، يكاد يصرع كل من يحتسيها ، وإن كان موت الندماء هنا ليس نهائياً ، فهم يعودون - بلا شك - إلى واقع الحياة ، بعد صحوهم من تأثيرها ، وهي صورة تبدو قائمة في خيال مسلم ، بدليل تكرارها عنده هو نفسه ، حين أشار إلى قدرتها على إماتة النفوس في قوله :

أماتت نفوساً من حياة قرية وفاتت فلم تطلب بعل ولا دحل
وفي قوله في رائيته الخمرية أيضاً :

إلى أن دعا للسكر داع فموتوا وكان مدير الكأس أحسنهم سكرًا^(٧)

وحتى في هذه الصورة تظهر استعانتها بالقدماء الذين عرجوا على مثلها منذ الجاهلية ، فرأها زهير من قبل :

تمشي بين قتلَى قد أصيبت نفوسهم ولم تقطر دماء^(٨)

ولم يكن مسلم ليهدأ بسهولة أمام تلك الصور التي عاشت في كيانه الفكرى والوجدانى عبر معطيات الموروث الأدبى الطويل ، إذ تعددت محاولاته للتجديد فيها ، والإضافة إليها ، فرأها في قمة تأثيرها تحدث ماتحدثه فيمن يحتسيها في تلك الصور الطريفة :

إذا ما علت من ذؤابة شارب تمشت به مشى المقيد في الوحل^(٩)

وإن كان لا يخفى ما أفاده فيها من صور معاصريه أيضاً ، أعنى أبا نواس - على وجه التخصيص - حين ركز عدسته على تصوير يد السكير وهو يمسك الكأس

(٦) نفسه ٢٢٤/٢٠ . (٧) ديوان مسلم ٥١ .

(٨) ديوان زهير ٧٣ . (٩) ديوان مسلم ١٤٣ .

فى قوله :

وحارلَ حولَ الكأسِ مشياً لَمْ يُطِقْ من الضَّعْفِ حَتَّى جَاءَ مُخَبَّطاً يَجِبُ (١٠)

ويبدو أن ثائر مسلم بمعاصريه لم يقف عند حد تلك الصور الخمرية ، بقدر ما امتد إلى طريقته فى عرض فلسفة حياته الخاصة ، بما عبّ فيها من كؤوس اللهو والمجون ، مما جعله ختاماً لقصيدته فى قوله :

هل العيشُ إِلَّا أنْ أروحَ مع الصَّبَا

وأغدو صريعَ الرّاحِ والأعينِ التُّجَلْ (١١)

فهو شبّيه - بمقاييس عصره - بما انتهى إليه أبو الهندي فى قوله :

إنما العيشُ فَنَاءٌ غَادَةٌ وقعودى عاكفاً فى بيتِ حَانَ

أشربُ الخمرَ وأعصى من نَهَى عن طَلَابِ الرّاحِ والبيضِ الحِسانِ (١٢)

أو ما قاله بشار قبله بقليل :

إنما العيشُ ندام وسقاء ومدام

فإذا فُاتَكَ هذا فعلى الدنيا السلام

وهو شبّيه - بمقاييس الجاهلية - بما انتهى إليه طرفة بن العبد فى قوله

المشهور :

ولولا ثلاثُ هُنَّ من عيشةِ الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودى

فمنهنّ سبقى العاذلات بشربة كُـمِيتَ متى ما تَعَلَّ بالماءِ تَزِيدُ

وكرى إذا نادى المضافُ مُحَبّاً كسيد الغضا نُبّهتَهُ المتورد

وتقصير يوم الدّجنِ والدّجنُ معجبٌ يسهكنة تحت الطرافِ الممدّد (١٣)

وهكذا استجمع مسلم من طاقاته الخيالية وملكانه اللغوية ما أسهم فى التعامل مع تلك الصور التراثية التى عاشت فى وجدانه ، وازداد تأثيرها عن غير قصد حين صارت ضمن القاسم المشترك بين الشعراء ، أو هى أقرب إلى تداعى المعانى ، ولكن الذى لا يمكن أن ننكره أن إمام مسلم بالتراث الشعري القديم عبر عصور الأدب

(١٠) ديوان أبى نواس ٢٧ .

(١١) ديوان مسلم ١٤٣ .

(١٢) طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز ١٣٨ .

(١٣) ديوان طرفة بن العبد ٢٨-٢٩ .

للمختلفة قد دعاه إلى التشبث بهذا التأثير وإلى محاولة للمزاوجة الهادئة بين ما تأثر به ، وبين ما أضافه إليه ، فلا شك أنه جدد في تشخيص الخمر حين نسبها إلى الفرس ، ليطمئن إلى أصالتها وجودتها لشهرتهم بها ، واستكمل مشاهدته بتلك الصور الجزئية التي رآها فيها صالحة لأن تكون زوجة ، وأن يكون ندماءه بعولاً لها ، طابعاً إياها بذلك الطابع الإنساني الذي يتجنبه حين يعود إلى تصوير كيفية عصرها ، وتخديرها في الشمس بدلاً من النار ، حتى تحتفظ بصفائها ونقاها من الشوائب ، لينتهي من كل صوره الخمرية إلى تصوير اعتزازه بها ، وعشقه لها ، فإذا كانت قد أثرت في نفسه على النحو الذي عرضنه ، فليس ثمة شك في أنه يقبل التضحية في سبيلها بكل ما يملك ، شأنه في هذا شأن كرام القوم ، ممن اقتنعوا بمثل فلسفته ، وشجعوه على السير في إطار مسلكه ، لذلك راح يقطرها عليهم دون غيرهم ، لاقتناعهم بها من ناحية ، ولغلو ثمنها من ناحية ثانية ، فهي بذلك لاتصلح إلا لمن يضحى في سبيلها بكل أمواله ، وهو موقف ترائي - أيضاً - صوره عنتره بن شداد ، حين حاول أن يتجاوز طبقة العبيد ، لينتمي إلى طبقة الأحرار عن طريق إثبات قدرته على الإنفاق في سبيلها فقال في معلقته :

ولقد شربتُ من المدامة بعدما ركد الهواجرُ بالمشوف المُعَلَّم
فإذا شربتُ لرائي مستهلكاً مالي ، وعرضي والفِرْلُ لم يُكَلِّمْ^(١٤)

وهو قريب أيضاً مما صوره عمرو بن كلثوم في مقدمته الخمرية التي استهل بها معلقته المشهورة ، فقال في بعض أبيات المطلع عنها ، جامعاً بين تأثيرها والإنفاق في سبيلها بسخاء غير معهود حتى من قبل البخلاء :

تَجُورُ بذي اللَّبَانَةِ عن هَوَاهُ إذا ما ذاقها حتى يَلِينَا
تري اللَّحِزَ الشَّحِيحَ إذا أَمَرْتُ عليه لَمَالُهُ فِيهَا مُهِينَا^(١٥)

ولعله قريب - أيضاً - من موقف طرفة بن العبد وقد تعدى القبيلة ولائمه من أجلها :

وما زال تَشْرَابِي الغُمُورَ ولَدَتِي ويَعِي وإنفاقِي طرْفِي ومُتَلَدِي
إلى أن تَحَامَتِي العَشِيرَةُ كُلُّهَا وأَفْرَدْتُ إفرادَ البعيرِ المُعَبَّدِ^(١٦)

لم يتردد مسلم إذن في استلهاهم صورته ، بما فيها من تقرير ثم تصوير من تلك

(١٤) شرح القصائد العشر ٢٨٩ .

(١٥) نفسه ٢٢١ .

(١٦) ديوان طرفة ٣٠ .

للمعالم التراثية ، إذ قال في القصيدة مقررأ ومشخصاً في آن واحد :
تصدُّ بنفس المرء عما يغمُّه وتُنطق بالمعروفِ ألسنة البُخل

ولا يبدو غريباً بعد هذه المواقف التراثية أن يغلب على الشاعر في معرض التصوير الخمرى كثير من المشاهد الحسية التي استمد بعضها من صور الغزل حين شبه انهماهما بتدفق الدمع من عين الحسناء ، وحين قارن بين صفاء الماء ونقاء اللؤلؤ في صورة انسكاب الماء على سطح الخمر ، حتى يشبها بحبابه الذى يشبه اللؤلؤ فى عقد الدمج والخلاخيل .

ولم يكن بعيداً عن متناوله - أيضاً - أن يعرج على مزيد من الصور التراثية من هذا النوع الحسى وخاصة أن الحسية كانت سمة بارزة في الصورة عند الشاعر القديم ، فلم يتردد في استيحاء صورة الجمل الذبيح ، ليتخذ منها معادلاً تصويرياً - على بداوته - يؤدي وظيفته الحركية في تصوير تدفق الخمر من دنها ، كما تتدفق الدماء من نحر الجمل الذبيح ، وربما استغل الوظيفة اللونية التي تبرر وجه الشبه بين الخمر ودمه أيضاً في هذا الجانب .

وربما جمع مسلم بين الدلالات المختلفة للصورة الواحدة في تعامله مع التراث أيضاً ، فهو يرسم للخمر صورتها في قوله :

وَبَسِمُ عَنْ أَلْمَى كَانَ مُنَوَّرًا تَخْلُ حَرَّ الْأَرْضِ دَعَصَ لَهُ نَدٌ (١٧)

فإذا الصورة تظهر عند مسلم في وصف الساقية ، فيستعين بالأقحوان أيضاً على إبراز جمال الصورة :

إذا ما اشتبهينا الأقحوان بِسَمْتٍ لنا عن ثنايا لاقصار ولائع

وهكذا أوقع مسلم نفسه - راضياً - في أكثر من ازدواج صراعى ، فمرة يتراوح فنه بين التصوير وبين التقرير والمباشرة ، وحيناً يتردد في مصادره بين أسلافه وبين معاصريه ، وفي حين ثالث يحاول الجمع بين ابتكاره الخاص كما أتاحته له ظروف حياته الخاصة في مجتمع جديد ، وبين ما عرج عليه من التراث لكى يفيد منه ، وفي أطر هذه المستويات المختلفة نجده يبدو مصوراً بارعاً ، فهو حين يضرب بخياله في البادية العربية القديمة يختار منها اختياراً يدل على إيجابيته في التفاعل مع التراث ، فتلفت نظره عين الخريد ، والفنيق البازل ، والظباء العاكفة في رياضها ،

(١٧) الألى : الذى يضرب لون شفثيه إلى السواد . المنور : الأقحوان . حر : خالص . الدعص : الكتيب .

وكأنه لم يقتصر - لكى يعيدنا معه إلى القديم - على المشاهد الحركية ، وإنما أضاف إليها ماسبق أن رأيناه من مشاهد صوتية وبصرية متعددة .

ويتكرر الموقف نفسه فى تعامله مع البيئة الحضارية الجديدة ، حيث يستجمع قدراته الخيالية ليركز عدسته عليها ، وقد رأينا معه ما رآه من معطيات حضارية أبرزها فى الخمر المجوسية الأنساب ، وعرض أنغام الأدوات الموسيقية المختلفة من عود ومزمار وغيرها مما يستمتع به فى زحام مجالس الطرب وضجيج الندماء .

(٢)

ومن الواضح أن القصيدة قد جمعت - فعلاً - صورة من جدل ذات الشاعر مع موضوعه ، حيث ظهر تفاعله معه ، واندماجه فيه ، وسنده فى كل هذا تراث فكرى طويل اعتمد عليه ، وأضاف إليه ، وجدد فيه ، وكانت نتيجة هذا التفاعل الإيجابى توافر الوحدة الموضوعية والعضوية فى القصيدة ، حيث وردت معانيها وأفكارها وصورها محددة بدائرة الخمر وحدها ، وحتى الصور الغزلية حرص مسلم على توظيفها - فنياً - فى خدمة موضوعه الخمرى ، ليظل الترابط العضوى واضحاً فى تماسك أفكار القصيدة وأبياتها مهما بدا فيها من اضطراب أحياناً ، فهو بمثابة اضطراب نفسى يمكن تبريره فنياً ، ذلك أن توزيع الصور بما فيها من استطراد بين الغزل والخمر انتهى إلى خدمة قضية اللهو كما أراد مسلم أن يفلسفها حين شغلت عليه حياته ، وملكت عليه نفسه ووجدانه فنالت منه كل النيل .

ولم تخف أستاذية مسلم فى مدرسة البديع العباسية فى القصيدة ، حيث أكثر فيها من ألوان البديعية التى صارت معلماً بارزاً من معالم صنعه وتفوقه فى شعره ، حتى صار زعيم تلك المدرسة ، من هذه الألوان ما استخدمه من جناس وطباق فى الأبيات (٤ ، ٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٧ ، ٣١) وماورد من رد العجز على الصدر فى الأبيات (٧ ، ٢٠ ، ٢٣) .

وتتسم الخمرية - فى جملتها - بروح الصدق الفنى فى تعامل الشاعر مع التراث ، أو فى تصوير التجربة ، أو تقريرها ، فمئذ للمطلع نحس معه أنغام الواقع التراثى فى ترديد ضمير التثنية الذى ارتبط بواقع الرفقة عند الجاهليين ، استجابة لقسوة حياتهم ، ومع توالى الصور يؤكد حرصه على شرب الخمر لشدة إعجابه بها ،

واتخاذها من هذا الإعجاب ذريعة للإسراف في شربها وإشباع رغباته وقضاء لذاته ، فمن المطلع إلى الختام يعيش مسلم تجربته متمسكاً كل الصور التي تساعد على عرضها والتعبير عنها .

وربما ساعدته طبيعة الموضوع على أن يورد صوره بهذا التسلسل الدقيق ، حتى اقتربت بذلك من الشكل القصصى ، حيث جعل لنفسه فيه دور البطولة المطلقة ، ومن حوله ندماءه أبطال ثانويون تكتمل بهم قصته ، ومع الجميع تشترك الخمر - بعد تشخيصها - بدور بارز في القصة ، ثم تلك الساقية التي أكملت المشهد القصصى ، وهو يدير أكثر من حركة قصصية حول هؤلاء الأبطال جميعاً على اختلاف مستوياتهم ، مما جعله يوزع أفعاله بين المضى والمضارعة ، ويبدو أنه ترك هذا لأبى نواس ليحرز فيه ما أحرزه من تفوق وسبق وتميز .

لقد استطاع مسلم - وهذه ميزته الخاصة - أن يمزج مزجاً سعيداً وهادئاً بين التراث والحضارة ، فراح يحكى في فنه شخصه ، كما يحكى هذا التراث حين أطلق لخياله العنان لكي يجمع أطراف الصور الشعرية من هنا وهناك ، ليوفق بينها وليصوغ منه صوراً جديدة تسجل خلاصة رؤيته الفنية الخاصة لموضوعه ، كما نجح في تصوير موقفه من العصر الجديد ، بكل ما شهدته من معطيات اللهو والمجون التي راح يعب من كؤوسها حتى الثمالة ، ومع هذا كله لم تغب عنه دقة الصنعة الفنية التي حققت له مكانته المرموقة حتى صار بسبب منها زعيماً في مدرسة المجودين في العصر ، فأكثر من الصور التشخيصية ، وأوقع البديع فيها موقعاً خاصاً جعله مقبولاً عنده وعند نقاد عصره ومن بعدهم .

(٣)

لقد راح مسلم يؤصل لحياته وفنه معاً ، ومن هنا يبدو مسلكه الخمرى تصويراً دقيقاً لمسلكه في حياته الاجتماعية عامة ، وهو مسلك بدا فيه محكوماً بأصالة الأداء الفني من مصدرين : أولهما واقع عصره وما استمدته من ظروف حياته الخاصة ، وترجمه فناً من خلال مضمون شعره الذي أسعده فيه الترنم بخمرياته ، وثانيهما ذلك المصدر التراثي القديم الذي بدا فيه تلميذاً أميناً حريصاً على الاختيار والانتقاء لما يتناسب مع سلوكه الاجتماعي ، ومن هنا راح يستقصى أركان الصورة الخمرية ، ويستجمع إطارها العام ، ويستوحى تفاصيلها من تلك المصادر التراثية التي تركت في

خمرياته أثراً مباشراً ذكرنا بصوراً منه ، ولعله تأثر في تشخيص خمره زوجة له حين جعل رفقاءه بعولاً لها ، لعله اقتفى بلك أثر حميد بن ثور في صورته الغزلية التي بناها وشكلها قوله :

قضى ربها بعلاً لها فتزوجت حليلاً وما كانت تزل من بعل (١٨)

فكانه أخذ من أصول الصورة البعل والزوجة والحليل ، وإن كان يبدو أنه اقتفى أثر حميد منذ اختار لقصيدته اللام حرف روى ، والكسرة حركة له ، فبدت أبيات أخرى شديدة الشبه بنظائرها في قصيدة مسلم ، ومنها أبيات حميد في اللامية :

على رسلكم إني سأحرمي ذماركم وهل يمنع الأحساب إلا فتى مثلى
وقوله :

فخر وكرت خيله يندبونه ويثون خيراً في الأبعاد والأهل (١٩)

وقوله :

فوجدى بحمل وجدتيك وفرحتى بحمل كما قد - بابها - فرحت قبلى

إذ يستقى من مقومات معجمه التصويرى الفتوة المطلقة له ، فتى مثلى ، وحديثه عن الأقارب والأهل ، الأبعاد والأهل ، والأحساب ، وحديثه عن الغزلين من قبله ، وكلها صور طرحتها المقدمة الغزلية عند مسلم ، حين نحا بها في نفس المنحى قبل أن يصور اللوحة الخمرية التي أطلال في معالجة جزئياتها .

وكان مسلماً رايح يتتبع الصور لدى القدماء منها ، ويسجل ما أفاده بعد أن يصفى عليه من شخصه وتجاريه ووقع عصره ، ولعله حرص على اقتفاء أثر الأخطل أيضاً كما صنع أبو نواس ، فراح يأخذ منه مارسمه من مشهد القتل والثأر في الغزل في مقدمته من قول الأخطل في إحدى قصائده :

يجرى ذكى المسك في أردانها وتصيب بعد قتل ودلّ

قلب الغوى إذا تبسه بعدما تعتل كل مذلة منقّال (٢٠)

وربما استمد مسلم فلسفة القتل بمفهومها الغزلى أيضاً من قول الأخطل في تصوير البخل والقتل على نفس المستوى :

(١٨) ديوان حميد بن ثور ١٢٣ .

(١٩) نفسه .

(٢٠) ديوان الأخطل ١٢٨/١ الأراذل ج ربن وهو الكم . التقتل : التثني والتكسر في المشى . الغوى :

المحب للغواية . تعتل : تتغير رائحة فمها . المذالة : المرفوضة المقبولة .

وكم بغلت أروى بما لا يضيرها وكم قتلت لو كان يردى قتيلاها (٢١)
بل ربما أعجبه من حوار الأخطل فكرة الثأر وطلب الذحل في مشهده الغزلى
الذى قال فيه :

وكم تلت أروى بلا برة لها وأروى لفراغ الرجال قنول
فلو كان بكى ساعة لبكىتها ولكن فر الغانيات طويل
وكن على احبانهن يصدنى وهن منابا للرجال وغول (٢٢)

ولم يقتصر المصدر التراثى لمسلم عند الأخطل في مقدماته ، ولكنه وسع من
دائرة الأخذ حين اقتحم على شعراء الغزل عالمهم العذرى أو الحضارى ، فراح يسلك
مسلكهم فى حوارهم وغزلهم ، ورسم من المشاهد ما يستطيع أن نتبين خيوطه من لدن
جيل الغزليين فى عصر بنى أمية ، فإذا هو يأخذ من مجنون ليلى :

أبيت صريع الحب دام من الهوى وأصبح منزع الفؤاد من الصدر (٢٣)
كما يقول على نفس النسق :

أبيت صريع الحد باك من الهوى ودعنى على خدى يفىس ويسجم (٢٤)

بل لعله أعجب من شعر المجنون بلاميته أيضاً ، خاصة منها قوله :

منعمة الأطراف هيف بطونها كواعب تمشى مشية الخيل فى الوحل
وأعناقها أعناق غزلان رملية وأعينها من أعين البقر النجل
وترمى فتصطاد القلوب عيونها وأطرافها ما تحسن الرمى بالنبل
زرغن الهوى فى القلب ثم سقىنه صبايات ماء الشوق بالأعين النجل
ففيهم دماء العاشقين مطة بلا قود عند الحسان ولا عقل (٢٥)
مبتلة هيفاء مهضومة الحشا مودة الغدبن واضحة الشفر
مدملجة الساقين بض بضيضة مفلجة الأنياب مصقولة الغمر (٢٦)

فهو يتخذ من ألفاظ مجنون ليلى مقومات يبني عليها لوحته الغزلية والخمرية
معاً ، إذ يردد منها مشية الخيل فى الوحل ، الأعين النجل ، الرمى بالنبال ، القود
والعقل ، المبتلة الهيفاء ، فلج الأنياب ... إلخ .

(٢١) نفسه ٦٢٣/٢ . (٢٢) ديوان الأخطل ٦٥٤/٢ . (٢٣) ديوان مجنون ليلى ٢٥ .
(٢٤) ديوان مجنون ليلى ٤ . (٢٥) نفسه ٢٩ ، ٣٥ . (٢٦) نفسه .

ثلها في صورة المشهد الذي اشتهر به من «مشى المقيد في الوحل، وهو متأثر فيه بأبيات المجنون ، وربما أفاد فيه أيضاً من قول الكميت في تصوير ثقل الرجل في صورة غزلية نقهلا مسلم إلى الخمرية :

وإذا أردن زيادة فكأنما ينقلن أرجلهن من أحوال (٢٧)

وعلى المستوى الغزلي راح مسلم يعن فلسفته في الحب من منطق مدارسه المتصارعة التي ازدحمت بها البيئة الأموية قبله ، إذ لم يكن بعيداً عن مثل فلسفة حياة الأحوص التي لخصها قوله :

فإن أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى فكن حجراً من يابس الصخر جليماً
فما لا عيش إلا تلة وتشتهي وإن لأم فيه ذو الشأن وفداً (٢٨)

ولعله بدا حريصاً في استشهاده على تقليدية هواه على نهج العذريين ، على أن يكشف تأثره الواضح بقول الأحوص في تشبهه بالمتيمين في عالم الغزل :

فعرورة من الحب قبلت إذ شقي بعفراء والهندي مات على هند (٢٩)

وفي كثير من صوره بدا مسلم دقيقاً على هذا النحو ، شديد الذكاء في التقاط الصور ، قوى الحاسة إزاء التراث ، لم يأن عنه ، ولم يرفضه ، مع تمتعه بحس الحضارة ومتعته الخاصة ، فراح يطرح مزاجاً هادئة ساعدته على الاتساق مع نفسه وواقعه وماضيه جميعاً ، وأسهمت في إنقاذه من دوائر الصراع العاتية التي ازدحمت بها البيئة ، وقد بدا حريصاً على الإلتقاء بالعذريين من غير مجنون ليلي ، إذ كان قريباً من جميل بثينة حين نحا نحوه في لوحة الغزل أيضاً ، منذ اقتفى أثره في قول جميل عن القتل والبكاء في عالم العذريين :

خليلي فيما عشتما هل رأيتما قبيلاً بكى من حب قاتله قبلت (٣٠)

وكذا كان قوله في التصوير الغزلي المحسوس ، وعرض مقاييس الجمال في محبوبته :

فطوف الخطى عند الضحى عبلة الشوى إذا استعجل المش العجال النحاف (٣١)

ولعل مسلماً وجد ذاته في تلك الأنماط المتصارعة من الغزل ، ففي مقابل ما ارتداه من أثواب العذريين من أبناء البادية ، بدا في بعض صوره وشيخ الصلة بأبناء

(٢٧) ديوان الكميت ٦٣/٢ . (٢٨) ديوان الأحوص ٩٨ .

(٢٩) نفسه ١٠٧ . (٣٠) ديوان جميل ٩٩ .

(٣١) نفسه ٨٩ . قطوف الخطى : بطيئة صغيرة الخطو . عبلة الشوى : ضخمة الأطراف .

البيئات الحضارية ممن أصلوا لفلسفة الغزل من منظور واقعهم الخاص فأخذ مشهداً غزلياً من عمر بن أبى ربيعة رصده فى صدر قصيدته كاملاً ، ولعله بدا فيه قريباً جداً من قول عمر مخاطباً إحدى صاحباته :

فلا تقتليني إن رأيت صبابتي إليك فإننى لا يحلُّ لكم قتلى (٣٢)
وكذا قوله :

ألا قل لهند اغـرجى وتألـمى ولا تقتليني لا يحلُّ لكم دـمى
وحلّى حبال السحر عن قلب عاتق حزين ولا تستعقبى قتلَ مسلم (٣٣)

بل ربما امتد بذاكرته إلى شعراء النقائض ، فتأثر أيضاً بقول جرير فى إحدى مقدماته :

عـرجى علينا وأرعى ربة البغل ولا تقتليني لا يحلُّ لكم قـتلى
أعادل مهلاً بعض لومك فى البطل وعقلك لا يذهب فإن مـعى عـقلى
لعمرك لولا اليأس ما انقطع الهوى ولولا الهوى ما حنَّ واله قلبى (٣٤)

وخلاصة الموقف هنا - حتى لا يطول بنا الحوار حول تفاصيل صراعات مدارس الغزل - أكثر من هذا - أن الشاعر بدا وثيق الصلة بتراث متنوع ، متعدد الاتجاهات ، فراح يقطف من كل بستان زهرة ، يزين بها شعره ويتوج بها أصالة فنه ، وفى فلسفته الخاصة التى بلور من خلالها حياته كلها بدا قريباً أيضاً من الأخطل كما رأيناه قريباً من طرفة بن العبد ، وكأنه يعد امتداداً لتراث متعدد العصور متصارع الاتجاهات ، ولعله أفاد بشكل مباشر من قول الأخطل أيضاً :

إنى وجدت ألد العيش تجمعهُ عـود خـبرنجة مـمكورة رـود
هيفاء بهكنة نضج العبر بها يسـماء زين منها النحر والجـيد
والشدر والدُّر والياقوت فصله نظم الزمرّد فوق النحر معقود
دعهنَّ عنك لمن أصبحن همته فإنما همهن الفتية الغيد (٣٥)

ولعل مؤثرات التراث فى الغزل لدى مسلم قد انسحب على لوحات الخمر التى

(٣٢) ديوان عمر ١٥٩ . (٣٣) نفسه ١٨٠ .

(٣٤) ديوان النقائض لأبى عبيدة ١٤٤/١ . البرد : المتملكة . البهكة : الشابة الغضة .

(٣٥) ديوان الأخطل ٩٦/١ الخود : الشابة . الخبرنجة : الناعم الجسم . المكمورة : الحسنه امتلاء الساقين .

أكثر من نظمها ، ملتجئاً فيها أيضاً نهج أسلافه ممن رصدوا صوراً وتقارير كثيرة من حولها فكان صريعاً لها ، كما عرف عنه ، وكما عرف أيضاً عن الأخطل في قوله :

اعاذل توشكين بأن ترينى صريعاً لا أزور ولا أزار (٣٦)

وهو ماظهر في عرض تأثيرها خاصة في قدرتها على نسيان الفتى همومه ، وهو ماسبقه إليه حارثة بن بدر في قوله :

علام تدمُ الراح والراحُ كاسمها تُريح الفتى من همّه آخر الدهر (٣٧)

ومثل هذا كان حديثه عن راحتها على طريقة الأخطل في قوله :

كأنما المسك نُهبى بين أرحلنا مما تصرّع من ناجودها الجارى (٣٨)

وربما كانت لوحة التشخيص التي يلتقى فيها الغزل بالخمير أشد إغراء لمسلم لكى يرسمها على النحو الذى اصطلمه فى لاميته ، والذي قد نتبين منه أصولاً وملامح كان مسبوقاً إليها عند الأخطل أيضاً فى قول مشخفاً الخمير ، ومبيناً حالها بين حبسها وبين كونها عذراء :

لها ردمان : نسج العنكبوت ولقد لُفت بأعر من ليف ومن قار

صهباء قد كلفت من طول ماحبست فى مخدع بين جنات وأنهار

عذراء لم تجعل الخطاب بهجتها حتى اجعلها عبادى بديار (٣٩)

على أننا لانتهدف هنا القيام بعمل إحصائى حول طبيعة المؤثرات من حيث الكم ، ويكفى أن نرصد منها ما يصلح للدلالة على حقيقة أصول هذه الفلسفة التى انطلق منها مصوراً صراعه النفسى من خلال مجالس الخمير والغزل ، فكان قريباً من نفسه وعصره قريباً من أسلافه القدماء من أصحاب نفس الاتجاه وذات الفلسفة .

ولعله استطاع من خلال قصيدته أن يضع أمامنا كما منخماً من النماذج الصراعية التى دفعته دفعا إلى الانقسام على نفسه بين مناطق الخمير والعريضة ، ومجالس الغزل ، أضف إليها صراعات الشاعر على المستوى الفنى بين معطيات تراثه ومادة فكره وخياله ، إلى جانب ماتحملة فلسفته الخاصة من صراع عميق بين طموح النفس وظروف الواقع المعاش وطبائع معاناته وجدله معه .

(٣٦) نفسه ٢٧٨/١ . (٣٧) شعراء أمويين ٢/٣٥٠ .

(٣٨) شعر الأخطل ١٧٠/١ . الناجود : أول ما يخرج من الخمير . تصرع : انتشر .

(٣٩) الأخطل ١٦٩/١ . الصهباء : المعصورة من جنب أبيخس . كلفت : تغير لونها . المخدع : بيت صغير يكون داخل البيت الكبير . لم تجعل الخطاب بهجتها : لم يشبهوها ولم يروا جمالها .

(٣) الصحوة النفسية وزمن البحتري

وشاعرها هو الوليد بن عبدالله بن يحيى بن عبيد ... كان يكنى أبا عبادة ، شاعر فاضل ، حسن المذهب ، نقى الكلام ، مطبوع ، ندر شعره فى فن الهجاء ، وزعم ابنه أن سبب الندرة أن الموت حين جاء البحتري قال له : اجمع كل شئ قلته فى الهجاء ففعل ، فأمره فأحرقه خوفاً عليه من عواقبه .

تشبه البحتري بأبى تمام فى بعض شعره ، ونحا نحوه البديع، الذى كان يستعمله ، ورآه البحتري صاحباً فيه وإماماً ، وقدمه على نفسه حين قال أن جيد أبى تمام خير من جيده ، وأن رديته خير من ردى البحتري .

اعترف فى أكثر من رواية بتلمذته على أبى تمام الذى لقنه درساً دقيقاً فى نظم الشعر ، وحبب إليه الاستطراد فيه ، حتى أعجب به ، وأشاد بفنه كما ورد عن البحتري فى بعض الروايات من أن أبا تمام قال له : بلغنى أن بنى حميد أعطوك مالا جليلاً فيما مدحتهم به ، فأنشدنى بعض ماقلته فيهم ، فقل لى : كم أعطوك ؟ فقلت : كذا وكذا ، فقال : ظلموك ، والله ما فوقك حقك ، فلم استكثرت ذلك ، واستكثرت لك لما مات الناس ، وذهب الكرام ، وغاضت المكارم ، فكسدت سوق الأدب ، أنت والله يا بنى أمير الشعراء بعدى ، فقممت فقبلت رأسه وقلت له ، والله لهذا القول أسر إلى قلبى وأقوى لنفسى مما وصل إلى من القوم .

وهى رواية تجتمع دلالاتها حول احترام البحتري لأستاذه ، واعتزازه بشهادته له ، واعترافه بطبيعة تلمذته عليه .

ومما يرويه صاحب الأغاني يظهر البحتري شديد البخل ردى المظهر ، كثير الفخر بنفسه إلى الحد الذى يصوره فيه أبو الفرج ، أبغض الناس إنشاداً ، يتشادق ، ويتزاور فى مشيه مرة جانباً ، ومرة القهقري ، ويهز رأسه ومنكبيه أخرى ، ويشير بكفه ، ويقف عند كل بيت ، ويقول : أحسنت والله ، ثم يقبل على المستمعين فيقول : مالكم لاتقولون أحسنت ؟ هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله ، (١) .

(١) تراجع ترجمته وأخباره فى الأغاني ٢١/٢٧ ومابعدها .

نشأ البحتري نشأة عربية خالصة ، وكانت تلمذته - كما قلنا - على أستاذه أبي تمام ، وإن خالفه في مسلكه للفنى ، عاش معظم حياته شاعراً للبلاط الرسمى مادحاً للخلفاء ، وفى درس شعره - عامة - يمكن ملاحظة سعيه الدائب وراء التكبس والثراء وجمع الثروة التى جعلته - كما يقول صاحب الأغاني - يسير فى موكب من عبيده ، ويملك الكثير من الضياع .

وفى الوقفة الفنية عند هذا الشعر الذى كثر مع طول حياة الشاعر ، يتبين لنا مدى حرصه على المزاجية بين ماتركته فيه النشأة البدوية ، وبين ما اكتسبه من صور الحضارة العباسية حين عاش طويلاً فى بلاط الخلفاء .

وفى دفاعنا عن فن المديحة فى الشعر العربى نحاول باستمرار تبين الخيوط النفسية الدقيقة التى يمكن أن تسجل شيئاً من صراعات المبدع ، بالإضافة إلى تركيزها الأساسى على شخصية الملقى ، وهو الممدوح بالطبع ، وطبقاً لهذا المقياس نجد البحتري يعيش معظم حياته بعيداً عن تعمق ذاته ، وتفهم أبعاد صراعه النفسى ، إذا كان همه الأول إرضاء ممدوحيه ، حتى إذا اقتضى منه ذلك إهانة نفسه ، أو إراقة ماء وجهه على أعتاب ديارهم .

وتتقدم السن بالشاعر المادح ، ويتجاوز الثمانين من عمره ، ويحس آلام المشيب ، ويراجع نفسه ، ويجتر أحزانه ، وكأنه يستيقظ من غفوته الطويلة ، ليجد نفسه أمام واقع نفسى أليم ، تسيطر عليه فيه الكآبة ، ويدب فى نفسه اليأس والأسى ، فراح يفكر فى الزمن ، ويفكر أيضاً فى نفسه ، وحاول أن يكتشف لأحزانه -معادلاً موضوعياً- يطمئن إلى أمانته فى نقل حقيقة تجربته ، فوجد ضالته قائمة أمامه ، شهد لها الزمن بالصمود طويلاً ، كما شهد عليها بالانهيار والتدهور وكأنها بلغت أيضاً سن المشيب الذى أصابه ، وعندئذ وقف البحتري يستبطن ذاته ، ويسقط معاناته النفسية على إيوان كسرى ، دون حاجة إلى كسب رضا خليفة ، أو حرص على تقليد شاعر من الأسلاف أو من معاصريه ، كما كان فى غير هذه القصيدة من شعره .

وقد أفسح «الإيوان» المجال لإفراغ التجربة الحزينة للبحتري ، فهو قصر الأكاسرة «بالمدائن» عاصمة الفرس ، وكان من عجائب الدنيا ، ويقال إنه أنشئ بتعاون عدد من الملوك على بنائه ، وهو يعرف الآن باسم «طاق كسرى» ، وقد دفع البحتري إليه بإنشاء المنيية المشهورة التى بلور فيها خلاصة صراعه مع الزمن قائلاً:

- (١) صنت نفسي عما يُلْدَسُ نفسي
(٢) وتماسكتُ حين زعزعني الدهر
(٣) وكان الزمان أصبح محمر
(٤) بُلُغ من صبابه العيش عندي
(٤) واشعراني العراق خُطَّة غَبْن
(٦) لاتزرنى مزاولاً لاخعبارى
(٧) وقديماً عهدتني ذا هنات
(٨) ولقد رايتني نَبُو ابن عمي
(٩) واذا ماجفتُ كنتُ جديرا
(١٠) حضرت رَحلى الهموم فوجَّهه
(١١) أتسلى عن الحظوظ وآسى
(١٢) ذكرتهم المخطوب التوالى
(١٣) وهم خافضون فى ظلِّ عالٍ
(١٤) مُفَلَّق بابهُ على «جبل القَبْق»
(١٥) حلَّل لم تكن كأطلال «مُعْدَى»
(١٦) ومساع لولا الغيابة منى
- وترففتُ عن جَدًّا كل جنبس
والتماساً منه لَنَفْسِي ونَكْسِي
لا هوأه مع الأَخْسُ الأَخْس
طففتُها الأيام تطفيف بخس
بعد يعمى الشَّام بَيْعَةً وكس
بعد هذا البَلْوَى فتنكر مَسَى
أبياتٍ على الدُّنْيَا فُتْمَسِ
بعد لينٍ من جانبيه وأنس
أن أرى غير مصبح حيث أمسى
ت إلى أبيض المدائن عَنَسِي
لَمِحْلُ من آل ساسان درس
ولقد تذكّر المخطوب وتَنَسَى
مُشْرِفٍ يحسرُ العيون ويخسى
إلى دارتي «خِلاط» ومكس
فى قفار من البساسيس مُلْس
لم تُطقها مسعاة عَنَسٍ وَعَبَس

- (١) الجدا : العطاء . الجبس : اللثيم والجبان .
(٢) النكس : الضعيف الهزيل .
(٥) الغبن : الظلم أو الخداع . الوكس : الخسارة .
(٧) الهنات : خصال شريرة . شمس : قوية صلبة ممتعة .
(٨) النبو : الجفوة والنفور . أبيض المدائن : أحد قصور إيوان قصرى .
(١٠) عنس : ناقة .
(١٣) خافضون : يعيشون فى رفاهية أو فى خفض من العيش . يحسر : يعين أو يرهق . يخسى : يضعف البصر .
(١٤) دارتا «خلاط» و«مكس» : مكانان ، والدارة كل أرض واسعة بين الجبال .
(١٥) الحلل : الأماكن - البساسيس : القفار الواسعة المجنبية . الملْس : التى لانبات فيها ولا حياة .
(١٦) المساعى : المكارم والمحامد . عنس : قبيلة قحطانية من اليمن . عبس : قبيلة عدنانية من نجد .
(١٧) أنضاء : النضو المهزول .

- (١٧) نقل الدهر عَهْدَهُنَّ من الجَد
(١٨) فكأنَّ الجرمازَ من علم الأند
(١٩) لو تراه عَلِمْتَ أَنَّ اللِّسَالِي
(٢٠) وهو ينبيك عن عجائب قوم
(٢١) فإذا ما رأيتَ صورةً «أنطاكِيَّةً»
(٢٢) والمنايا مائلٌ «وأثر شرر»
(٢٣) في اخضرار من اللباس على أص
(٢٤) وعِراكُ الرجال بين يديه
(٢٥) من مُشَيِّحٍ بهوىٍ يعامل رُمَحُ
(٢٦) تصفُ العَيْنُ أنهم جَدُّ أحيَا
(٢٧) يفتلي فيهم ارتياهي حتى
(٢٨) قد سقاني ولم يصَرِّدْ «أبر»
(٢٩) من مُدَامٍ تقولُها هي نجمُ
(٣٠) وتراها إذا أَجَلَنْتُ سرورا
(٣١) أفرغتُ في الزجاج من كل قلب
(٣٢) وتوهمتُ أن سرى «أبروي»
(٣٣) حُلْمٌ مُطَبَّقٌ على الشك عيني
- ة حتى غَدَوْنَ أنضاء لَبْسُ
س وإخلاقه بنِيَّة رَمَسُ
جعلت فيه مأتما بعد عرس
لأشباب البَيان فيهم بَلَّعَسُ
ة، ارتعت بين «روم» «وفرس»
وان، يُزَيِّ الصَّفوف تحت الدُرَّسُ
فر يختال في صَبِيغة رُوسُ
في خُفوت منهم وإغماض جَرَسُ
ومليح من السُّنان بَتُّوسُ
إِلهم بونهم إشارة خُروسُ
تتقراهم يداي بَلَمَسُ
الغوث، على العَسْكَرَيْن شربة خُلَسُ
ضراً الليل أو مجاجة ضَمَسُ
وارتياحاً للشارب المتخسُّ
فهى محبوبة إلى كل نفس
ز، مُعاطي «والبلهيزد» أنسى
أم أمانٍ غيرن ظننى وحذسى ؟

(١٨) إخلاقه : بلاه وزواله .

(٢٠) اللبس : الاختلاط والإشكال والغموض .

(٢٤) الخفوت : السكوت . الجرس : الصوت الخفى .

(٢٥) عامل الرمح . صدر الرمح . المليح : المحاذر خوفاً .

(٢٧) يفتلي : يشتد ويعظم . تتقراهم : تتبعهم .

(٢٨) يصرد : ييخل . أبو الغوث : ابن البحتري ، الخلس : المختلصة السريعة .

(٢٩) تقولها : تظنها وتحسبها المجاجة : العصارة ومجاجة الشمس أشعتها .

(٣٢) البلهيز : من كبار المفتين عند الفرس . الجوب : حفرة صغيرة في الجبل .

(٣٤) الجلس : الجبل الشامق .

- (٣٤) وكان الإيوان من عجب الصنع
(٣٥) يُتَظَنُّ من الكأبة إذ يبدو
(٣٦) مزعجاً بالفراق عن أنس الف
(٣٧) عكست حظه الليالي وبات المثلث
(٣٨) فهو يبدى تجلدا وعليه
(٣٩) مضمخر تعلو له شرفات
(٤٠) ليس يدرى أنس جن لجن
(٤١) غير أنى أراه يشهد أن لم
(٤٢) فكانى أرى المراتب والقصور إذا
(٤٣) وكان الوفود ضاحين حسرى
(٤٤) وكان القيان وسط المقاصير
(٤٥) وكان اللقاء أول من أمر
(٤٦) وكان الذى يريد اتباعاً
(٤٧) عمرت للسرور دهرها فمات
(٤٨) فلها أن أعينها بدموع
(٤٩) ذاك عندى وليست الدار دارى
(٥٠) غير نغمى لأهلها عند أهلى
- مة جروب فى جنب أرعن جلس
لعينى مصبح أو ممسى :
عز أو مرهقاً بتطليق غرس
تري، فيه وهو كوكب نحس
كلكل من كلاكل الدهر مرمى
رُفَعَتْ فى رؤوس (رضوى، و (وقدس،
مكنوه أم صنع جن لانس
بك بانيسه فى الملوك بنكس
ماهلغت آخر حسمى
من وقوف خلف الزحام وخنس
يرجعفن بين حور ولغس
ووشك الفراق أول أمس
طامع فى خوفهم صبح خمس
لنمزي رباعهم والتأسى
موقفات على الصبابة حنس
باقتراب منها ولا الجنس جنسى
غرموا من زكاتها خير غرس

- (٣٧) المشترى : كوكب سعد تحول إلى نحس فى هذا القصر حين أثر القصر فيه .
(٣٨) التجلد : تكلف الجلد والصبر . كلكل : صدر . مرمى : ثابت .
(٣٩) مضمخر : طويل عال . شرفات القصر : ما أشرف من بنائه ، أو هى مثلثات متقاربة تبني فى أعلى القصر .
(٤٢) المراتب : الوزراء والقواد والجند والعبيد الذين تولوا وارتحلوا .
(٤٣) ضاحين : بارزين للشمس . حسرى : متعبين مرهقين متلهفين على العطاء ، والحسرى : المتأخرون .
(٤٤) الحور : سمر الشفاء . زكاتها : نماؤها وخيرها .
(٥١) الكماة : الشجعان الذين لبسوا السلاح استعداداً للقتال .

- (٥١) أَيْدُوا مُلْكَنَا وَشُدُّوا فُرُوهَا بِكُمَاةٍ تَحْتَ السُّنُورِ حُمُسِ
(٥٢) وَأَعَانُوا عَلَى كِتَابِ «أَرْيَاطِ» بَطْعَنَ عَلَى النُّحُورِ وَدَغَسِ
(٥٣) وَأَرَانِي مِنْ بَعْدِ أَكْلَفُ بِالْأَشْرَا لَ طُسْرًا مِنْ كُلِّ مَنِيْعٍ وَأُسْ

(١)

فمنذ بداية السبئية ، ومع معالجة الشاعر لمطلعها نلمح تلك الذاتية العميقة في دلالتها - على غير عادة البحتري في معظم شعره - وإن كان الشاعر قد آثر أن يأتي بببيت المطلع مباشر المعنى ، خالياً من التصوير الفني ، حيث يتحدث بضمير «المتكلم» ، ويوظف الفعل الماضي فيؤكد عفة نفسه ، ويستنكف أن يطلب عطاء من الآخرين ، ويحاول مقاومة الدهر مهما اشتدت عليه ضغوطه وتعددت معه صراعاته لجلب التعاسة له ، أو الوقوف منه موقف المستسلم المتخاذل .

ولهذه البداية الذاتية مبرراتها الفنية والاجتماعية ، فلم يكن البحتري هنا في معرض المدح ، ولا هو انتظار إعجاب الممدوح أو كسب العطاء ، وإنما جاءت وقفته أمام «إيوان كسرى» بمثابة تنبيه إلى سوء أحواله الخاصة في ظروف مشيبه وبأسه ، وربما ارتدت تلك المباشرة إلى طبيعة الحالة النفسية الكئيبة للشاعر الذي لم يجد معها دافعاً إلى الإجادة والتنقيح ، تلك الحالة التي اضطرت حين حاول مقاومة الدهر فأعمل إرادته في صراعه معه ، ولكنه لم يلتصر عليه ، وهذا أمر طبيعي حيث إن أعمال الإرادة شيء ، وانتصارها على الدهر بالذات شيء آخر مختلف ، ولذلك يصطدم الشاعر بالواقع الحقيقي أو بالحقيقية الواقعية حين يتعرف على الحجم الطبيعي لإرادته التي لم تصمد إلا قليلاً ، فهي تضطره إلى التسليم والفرار ، وخاصة في هذا الجو الكئيب للمفعم بالحزن والألم ، وأثناء فراره هذا رأى أن يعرج على الإيوان بالذات حيث وجد فيه من الكآبة ما يتسق مع كآبته ، ولذلك حاول أن ينفذ من رحلته إلى أمرين اثنين :

(٥٢) أرياط : قائد جيش العبيش . الدغس : الوطء الشديد والطعن بالرمح . السنور : كل سلاح من حديد ، حمس : شجعان .

(٥٣) السنخ : الأصل والمنبت . يكلف : يولع . الأس : مبتدأ الشيء وأصله ومصدره .

(٢) ديوان كعب ٩٢ . (٣) ديوان الأخطل ٢٣٠/١ . (٤) ديوان القطامي ١٤٧ .

أولهما : أن يجد العزاء بجانب الإيوان حيث يضمن تجاوبه معه ، نظراً لما يوجد من تشابه بين واقعه النفسي وواقع الإيوان ، وعندئذ يسقط ما يدور في نفسه على ما وجد من آثار بقيت من الإيوان ، عفا عليها الزمن ، وأفنى أصحابها .

ثانيهما : أن يخلق لذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفني ، لما يحويه «الإيوان» ، من صور وبقايا ، أن يمنح تلك الصور من الخلود الفني ما جعلها تعيش حتى اليوم في قصيدته هذه .

وفي حديثه مع الزمن وموقفه من الحظوظ ، تناول البحترى وسيلته في رحلته ، فصورها تقليدية تحمله إلى مدائن كسرى ، فرما ساعدته الناقة من خلال رحلته الطويلة في أعماق الصحراء على نسيان بعض من همومه ، بل لعل تلك الرحلة تسهم في تعزيبه عن سوء حظه ، حتى إذا وصل إلى الإيوان حاول استكمال هذا التسلي وذلك العزاء حين عايش ما تبقى هناك من ملك أكاسرة الفرس العظماء من خلال التاريخ .

وحين ينتهي من مناجاة الدهر ، أو بالأحرى شكواه من الدهر ، وتصوير موقفه منه ، على ما فيه من يأسه وحزنه ، وفراره منه إليه ، لا يبقى أمامه إلا هذا التعزى ، ولذا ألح على تحديد الأسباب التاريخية التي شجعت على تلك الوقفة الطويلة التي هيأت له فرصة تأمل الصور ، والانشغال بالأشباح والخيالات ، وكأنها جميعاً تتحرك ، وتنبض بالحياة ، وهنا اعتمد الشاعر على خياله وذاكرته التاريخية ، تلك التي أعادته إلى الماضي البعيد ، ليمزج أحداثه بخياله الخصب وأوهامه المفزعة في نفس الوقت .

وبدأ البحترى يصور المعالم للجزئية التي تسجل الفرس ، وتجسد مجدهم وتضخم شأن حضارتهم العمرانية في صورة ما شيده من بديان وفنون ، وأول مالفت نظره هنا - وهو أمر غريب لأنه شاعر عربي مطبوع استمد ثقافته من التراث العربي بكل بداوته - تلك المقارنة التي عقدها بين إيوان كسرى ، وبين أطلال عرب البادية ، الأمر الذي يذكرنا بالموقف الشعبي الذي رأيناه في شعر بشار وأبي نواس ، على أن تلك المقارنة لم تطبع بطابع القبح أو التحدى كما كان الحال عند الشعوبيين ، بقدر ما ظلت معلقة بتلك السطحية والمباشرة ، ويبدو أن ضيق البحترى بكل شئ في شيخوخته جعله يفقد الأشياء معانيها الحقيقية ، فلم يعد يأبه بما سبق أن اعتز به ، وعاش جزءاً من كيانه الفني ، أعنى تلك الأنماط المختلفة من المقدمات التقليدية التي انتشرت في قصائده في الديوان ، بل تراه ينتهي من تلك الصورة إلى عرض تأثير الدهر في هذه الآثار ، بعد أن أفناها كما أفنى أهلها ، ليدخل من ذلك إلى تصوير

حالته النفسية التى سبق أن صور موقف الدهر منها أيضاً ، فقد جاء على تلك الآثار فلم يبال بكسرويتها أو عظمة أهلها ، فأحالتها من جدتها وطرافتها ، وأحال معالم الجمال فيها إلى بقايا بالية فقد قيمتها تماماً ، وكأن قصر كسرى قد تحول - نتيجة صراعه مع الزمن الطويل - إلى قبر من القبور بعد طول الأنس الذى شهده ، وما انتشر فيه من معالم تلك الحضارة المتقدمة الراقية ، فقد انتهى كل شئ إلى خراب ، لم يبق معه إلا تلك القبور الصامته التى لاتكاد تسمع منها صوتاً ، ولاتحس فيها حركة ، ثم يتوج الباحثرى المشهد بعرض هذا الموقف الذى يحكيه لذاته على سبيل التجريد الذهنى ، حيث يزعم أن من يراه يدرك أن الليالى قد أحالت أعراسه إلى مآتم ، ناسياً بذلك كل همومه وهموم القصر - موضوع تصويره - إلى أحداث الليالى أو الزمن ، وبذلك تنتهى عنده صورة الزمن إلى ذلك النهج العدائى الذى يحمله كل منهما للآخر ، أعنى الشاعر والزمن فى صراع لا يكاد ينتهى .

ويريشة فنان أصيل انتقل الباحثرى إلى موقف آخر ، رسم فيه صورة دقيقة لذلك الماضى البعيد الذى عاشه الأكاسرة فى التاريخ ، وهى صورة تبعث - فى جملتها - شيئاً من الخوف والفرع فى النفوس ، حين تق ليها عينا المشاهد ، وكان هذا من حظ الباحثرى الذى لم يعد يفهم شيئاً مما يدور حوله فى واقعه ، ولم يكد يدرى أين هو ؟ وهل يقف - حقيقة - بين الروم أو الفرس ؟ فلقد تجسد له الموقف فى تلك الصور المخيفة ، حين أخذ يتأمل الصورة المرسومة على جدار الإيوان ، وقد برز فيها الموت ، وهو يسير - على سبيل التشخيص بالطبع - بين يدي كسرى متجهاً إلى أعدائه ، ويتقدم كسرى صفوف جيشه حاملاً رايته الفارسية التى تظله وتظل مؤشراً على عراقه امبراطوريته وعظمة أصحابها .

وكأنى بالباحثرى يجمع كل معطيات مواده التصويرية ، فيستخرج منها بعد ذلك ألوانهاً أخرى ، يتجاوز فيها عنصر التشخيص ، ليركز على عنصر اللون لينقل إلينا المشهد المرئى كاملاً ، فيرينا الزى العسكرى الذى يرتديه كسرى فى ألوانه الخضراء والصفراء ، وهو يتقدم صفوف جنده محارباً ، يملؤه إحساسه بالعظمة والقوة ، كما يركز على عنصر الحركة حين نسمع معه ذلك الضجيج الذى تحدثه الأصوات المتداخلة - على تنوعها - نسمع ذلك الصوت الخافت المتمثل فى أنين خصومه ، وشكواهم من كثرة ما وقع بهم من ضربات سيوف كسرى ، ومعها تلك الأصوات المرتفع الدوى ، وهى تصدر عن ضربات السيوف ، وطلعات الرماح نتيجة سرعة تبادلها فى ميدان القتال ، ومن الحركة إلى الثبات التصويرى يقف بنا الباحثرى عند مشهد جند كسرى ، وهم يحمون أنفسهم بتلك الدروع القوية المتينة التى تعكس قدرتهم

على الدفاع عن أنفسهم ، كما سبق أن أثبتوا تفوقهم في الهجوم ، ولعله صرف الصورة إلى جلد الروم ، وقد هزموا ، ولم يبق لهم من القتال إلا محاولة الدفاع عن أنفسهم بتلقى ضربات الفرس فحسب .

وعلى هذا تعددت الأبعاد الفنية للموقف الذي التقط خيوطه خيال البحترى وراح ينسج عليها من إبداعه ما أنطق الصورة الشاخصة أمامه - على هذا النحو - حتى وصل بالمشهد كله إلى أقصى درجات الفزع ، خاصة حين جمع بين الهم وحقيقة الصورة ، فنصور أن مابها لم يكن إلا أشباحاً ، أو هي كائنات حية متحركة ، لا تكاد تنطق إلا بإشارات خرساء تختلف - بالضرورة - عن كائنات الحياة الحقيقية في عالم الأحياء .

ولذلك بدأ البحترى يعي حقيقة الموقف ، ويحكي اندماجه فيه ، فأفاق من سكرته ، حين أدرك أن للشك قد سيطر عليه ، وتحكم فيه ، حتى دفعه إلى محاولة تتبع أبعاد الصورة وتلمس حدودها بيديه ، ثم انتقل من تلك المشاهد عائداً إلى ذاته مرة أخرى ، لعله يرسم صوراً جزئية لأحواله الخاصة فبدأ يناجى ابنه (أبا الفوئ) سائلاً إياه أن يسرع إليه بكؤوس الخمر ، لعله يستطيع بواسطتها أن يختلس - في غفلة من الزمن - ذلك الشرب الذي استطرد وأفاض في تصويره ، حين نقل مجموعة من الملامح التراثية للخمر عند شعرائها القدامى ، فإذا هي لامعة تنتشر أشعتها ويشيع بريقها ، حتى كأنها كوكب أضاء ظلمة الليل وكسر حدتها ، أو كأنها أشعة شمس ، أشرقت وانتشر بريقها ونورها ، ولم يكف بالوقوف عند تلك المشاهد الحسية للواقع الخمرى الذي تمثله ، بل حاول أن يلم ببقية أطراف الصورة الخمرية ، فصور تأثيرها في نفوس شاربها ، فهي تسكرهم حتى الثمالة ، فتجلب لهم ما يحسنونه من راحة نفسية ، تجعلها دائماً محببة إلى النفوس ، ويزداد حرصه على التخصيص حين يترك الصورة العامة للخمر - على هذا النحو - ويعرض موقفه الذاتي منها حين يعيش معها - ومن خلالها - حلماً سعيداً من أحلام اليقظة ، يتوهم فيه كسريش وهو ينادمه ، ويتخيل البلهذ ، وقد حاول أن يطربه كما يطرب كسرى ، ونتيجة إحساسه بعذوبة الحلم ورونقه يود لم لم ينته فيطبق عينيه عليه ، متمنياً الاحتفاظ به ، وسائلاً تلك الأمانى أن تستمر في مداعبته ، لعلها تخرجه من أغوار واقعه النفسى الأليم ، وتتيح له فرصة الهروب إلى عالم ذلك الحلم الرقيق لتخلصه - ولو مؤقتاً - من صراعاته .

ولا ينبغي - مع هذا - أن ننسى أن البحترى يعيش واقعاً نفسياً فيه مافيه من الإضطراب والتمزق ، فسرعان ما يصدمه الواقع الجديد خاصة حين تلج عليه ظروفه

النفسية الكتيبة ، فيعود إلى الإيوان فاحصاً متأملاً ، متلمساً بذلك معادلاً موضوعياً يمكن أن يسقط عليه صراع النفسى ، فإذا الإيوان كله - على ضخامته وعظمتها - لا يتجاوز حفرة صغيرة فى بطن جبل ضخمة مخيف ، ومع هذا فهو يؤكد عظمة أصحابه الذين استطاعوا تشييده فى زحام هذا العالم المفزع ، كما يكشف دقة الصنعة وإبداعها ، وما يشهد به كل هذا من عظمة الذين بنوه ، وهنا يحدث رد الفعل الطبيعى فى نفس الشاعر حين يعود إلى ماسبق وما ذهب بتلك العظمة ، ويشهدها - من باب السخط عليها - على ما وقع به من تعاسة وكآبة وحزن ، ويستغل فى ذلك ماسبقه إليه أسلافه فى حالة التشاؤم أو التفاؤل ، فرأى كوكب السعد الذى تفاءلوا به وقد تحول إلى كوكب نحس فى هذا الإيوان ، لذلك تعود به الذكرى مرة أخرى إلى الماضى السحيق ، محاولاً من خلاله أن يتلمس ما كان من حال الإيوان ، منذ كان يناهض جبال «رضوى» ، «وقدس» فى ارتفاعه وعلوه الشاهق ، وتشتد حيرته النفسية كما اشتدت حيرة كل من رآه فى هذا الشموخ حتى لم يعد يدرك - على وجه التحديد - هل هو صنعة جن سكنها الإنس ، أم أن الإنس قد تجاوزوا قدرات البشر فبنوه بقدرات خارقة ومكنه الجن ؟ ، هو موقف يكشف عن شدة إعجاب البحترى ، مع شدة دهشته حتى تغيرت أمامه صور الحقائق ، واضطربت الرؤى ، فلم يعد قادراً على تبين جوهر الموقف ، وكل ما استطاع أن يلج إلى تصويره هنا ، هو تلك العودة إلى الماضى مرة أخرى ، ليكشف عن عظمة أصحاب الإيوان من الأكاسرة ، وكيف أحس الناس جميعاً عظمتهم ، يوم أن جاءتهم الوفود حسرى ، وتزاحمت على ديارهم الرعية ، بينما شغل عنهم كسرى بما ملأ عالمه من ترف الحياة ، ونعيم العيش ، ولهو الدنيا ، وماتهيأ له من وسائل الطرب والغناء وسط قصوره الملىء بصور الحياة الرغدة ، ولا تخفى - فى ثنايا هذه الصور - فتنة البحترى بمعالم الحضارة الفارسية ، مما انعكس بوضوح شديد فى المقارنة التى عقدها بين البداوة والحضارة أو فى تلك التى جعلها خالصة للحضارة ، واستمد موادها من واقع صور الإيوان ، فهو يوجه ناقلته إلى أبيض المدائن ، ويتسلى عن الحظوظ - أو يحاول - بمشاهدة ما درس من قصور آل ساسان ، ولم يكن هذا الدرس أو ذلك الإمحاء ، ولاتلك الناقاة إلا صوراً بدوية محضنة ، ولم يكن أبيض المدائن ، ولا قصور آل ساسان ، إلا صدى لمعطيات البيئة الحضارية التى أقبل البحترى على تصويرها ، معجباً بها ، مفتوناً بمعالمها التى رآها على طرف نقيض من تلك الأطلال ، والقفار ، والبسايس الملس ، وبنية الرسم التى جاءت عنده عرضاً ، وهى - فى جوهرها - من مظاهر البداوة ، وقد ساعدته على تصوير ما فى أعماق نفسه من حزن وكآبة .

(٢)

ومن الواضح أن البحتري اعتمد من العناصر التصويرية على التشخيص ، وأجاد في عرض الموقف من خلاله منذ أضفى على الصورة ماسبق أن فصلناه من عناصر حركية ، وسمعية ، وبصرية ، وحسية ، سواء ما أبرزه في حركة كسرى وجنده ، أو في ألوان زيه العسكري ، أو في حركات الدفاع والهجوم التي يقوم بها جنده ، أو ما يقوم به جند الروم أيضاً من محاولة الدفاع عن أنفسهم ، ثم حقيقة تلك الصورة المتهمة التي عاشت في خيال البحتري فأفرغته وروعه .

ومن هنا أيضاً تتضح قدرة الشاعر على إعمال خياله ، حين راح يجمع - في صراع فني متميز - بين أطراف البداوة والحضارة ، لتخلق منها جميعاً تلك الصور التي بهرت ، وبهرت معه الملقى ، حين تنطق فيها الجمادات أو تكاد ، وهي - في جملتها - إنما تصدر عن واقع قديم لم يستطيع البحتري الإفلات منه ، وعن واقع حضارى جديد لم يخل بتصوير إعجابه به .

ومن خلال هذا كله تظهر الأحوال الفردية الخاصة التي عاشها البحتري ، واستعان في تصويرها بالموروث القديم ، وصور من الواقع الجديد ، فلم تكن صورة الخمر إلا تقليداً للقضاء ، وإن كان تأثيرها في نفسه جاء صورة خاصة ، حيث وظفها في استكمال حلم اليقظة الذي أسعده حين عاش بين يدي كسرى شارباً ، وأمام الهلبد مستمتاً منتشياً .

وعلى هذا جمع البحتري كل أحواله الخاصة حين عرض واقعه النفسى الخاص الذى انطلق منه في القصيدة ، حتى شهدتها تلك الوحدة النفسية ، وسيطرت عليها ، وربطت موضوعاتها ، فحدث التوافق الملحوظ بين الشاعر والإيوان ، وردت القصيدة متكاملة في تسلسل صورها وتلاحمها ، وتفاعلها ، لترسم في النهاية مشهدين يكمل كل منهما الآخر ، : المشهد النفسى الذى تردى فيه الشاعر في صراعه بين الواقع والوهم ، والمشهد الحمسى الموضوعى الذى امتزج بالأول حين أسقط عليه كل ما استطاع من مشاعره وانفعالاته .

وكان من الطبيعى أن يستعين البحتري بمعطيات البادية من لفظ وصورة . فهو ابن تلك البادية - كما قلنا - في طبيعة النشأة ومؤثراتها ، فصدوره عنها أمر مقبول

ومبرر حاول أن يستكملة بعناصر أخرى حضارية ، ساعدته على تشخيص واقعه النفسى ، فاستعان بشئ من الصنعة اللفظية من جناس وطباق ، جعلها فى خدمة المعنى والموسيقى الشجية للحزينة ، حيث تتناغم مع الجور النفسى للشاعر وتعيش معه ، فتكشف طبيعة تجريته اليائسة ، وحقيقة صراعه المحكوم عليه بالفشل منذ البداية .

وفى القصيدة - عامة - يكاد البحرى يتخلص - على غير عادته - من تلك اللهجة الخطابية التى سيطرت على معظم قصائده ، بما فيها من جلبية وضجيج ، ويتحول للحديث عنده إلى همس حزين يطرح من خلاله الشكوى ، ويبوح بها لعله يتخفف من بعض آلامه ومعاناته .

ولاتخفى صنعته - أيضاً - فى إطار تلك الإيقاعات الداخلية التى تبعثها الأبيات من خلال الحروف للمتشابهة ، أو التكرار اللفظى الذى يخدم الموسيقى أيضاً ، ويزيد من دلالة إيقاعها ، ولعل النقاد لم يخطئوا حكمهم للبحر حين قال بعضهم أن «أبا تمام والمتنبى حكيمان والشاعر البحرى» ، وحين قال بعضهم أن البحرى «أراد أن يشعر فغنى» إشارة منهم إلى إنشغاله بالإيقاع بالموسيقى ، وإشادة بدوره فى اصطناع جمال ذلك الخيال الصوتى المتميز فى شعره ، خاصة منه هذه القصيدة .

(٣)

وقد وقف البحرى فى لوحاته المختلفة يستبطن ذاته ، ويحاول أن يسقط من خلالها انفعالاته بصدق ، ولم يكن فى هذا الموقف بعيداً عن التراث الشعرى الممتد الذى تعمق نفسه ، وملاً عليه ذاكرته ، وكثيراً ما دأب خياله ، فلم يستلطف من تكرار بعض الصور ، أو - بمعنى أدق - من الإفادة منها كلما سنحت له خاطرة تصويرية ، وكأنه يطبق بذلك نظرية أستاذه أبى تمام حين نصحه بأن يحفظ من شعر العرب عشرة آلاف بيت ثم ينساها ، فإذا ما انطلق ناظماً تجاربه بعد ذلك استلهم ما استطاع من ذلك الكم الضخم مما لم يعمد إليه قصداً ، بقدر ما استجاب فيه طبيعة الموقف والتجربة ، مما يزيد تصويرها صدقاً ودقة أداء .

ومع بعض الملامح التصويرية فى السينية قد نلمح جانباً من هذا التشابه الذى جر البحرى إلى مارسخ فى ذهنه من صور مصدرها ديوان الشعر العربى القديم ،

على نحو ماضوره من عزة نفسه ، ورفضه أن يستضاف لدى البخلاء من القوم أو أن يعيش ذليلاً بينهم ، بل يبدو سريع الحركة فراراً من منطقة الذل هذه ، وهو ما تبدو ملامحه منتشرة في قول كعب بن زهير وإن كانت الصورة هنا مطروحة على المستوى الغزلي :

إذا ما خليل لم يصلك فلا تُقمْ بتلعبه واعمد لآخر وأصل^(٢)
وربما رصد الأخطل - أيضاً - صورة قريبة من هذا النمط على المستوى الاجتماعي في قوله :

إني أديمُ لدى الصفاء مودتي وإذا تغيبَ رُكنتُ ذا ألوان
وأصدُ عن صُرمِ الصديق تكوماً حيناً وما دهري له بهوان^(٣)
وهو قريب من رفض التبعية في الذل والهوان ، على نحو ما رفضه القطامي في قوله :

وأنفُ أن يكون أخِي بـسِماً لدى يمن وقد فُهرت نزار^(٤)
وكذلك كانت فلسفة الحياة الاجتماعية والغزلية كما رسدها الأحرص في قوله :
وإني للمودة ذو حِفَاظٍ أوأصل من بهشٍ إلى ومالي
وأقطع حبلَ ذي قلق كَذُوبٍ سريع في المخطوب إلى انتقال^(٥)
ويظل الباحث شديداً الإعجاب بمسلكه وعزة نفسه ورفض الاستكانة ، جاعلاً من القصيدة كلها حواراً حول صحوته النفسية التي التفت من حولها كل الصور ، ولعله وجد متعته في تكرار مسلك أستاذه حين ردد الموقف قريباً من قوله من قصيدة له :

وأصرف وجهي عن بلاد غدا بها لساني مشكولاً وقلبي مفقلاً
وجدتُ بها قوم سوى فصادفوا بها الصنع أعشى والزمان مفقلاً^(٦)
وحين يرصد الباحث طبيعة صراعه مع الزمن ، أو يحكي موقفه العدائي منه ، يبدو امتداداً طبيعياً للشعراء من قبله ، وفي عصره ، بل لعله بدا قريباً من ذلك وأولع بي صرفُ الزمان وعطفه
تعز فإن الدهر يجرخ في الصفا وأى هوى يبقى على حدث الدهر !
وتقدح بالعصرين في الجبل الوعر^(٧)

(٥) ديوان الأحرص ١٨٦ . (٦) ديوان أبي تمام ١٠٥/٣ . (٧) ديوان الأحرص ١٣٧ .

(٨) ديوان قيس لبنى ١٣١ . (٩) ديوان قيس لبنى ١٣١ .

العداء المباشر الذي صورته الأحوص في صراعه مع الزمن منذ انطلق قائلاً :
وكذا قيس لبني في قوله :

وللت كذلك الدهرُ مازال فاجعاً صدقت! وهل شيء يباق على الدهر (٨)
ولعل صراع الدهر لدى البحتري بدا قريباً لصراع الوشاة لدى الغزليين من
الشعراء ، أليست العداوة حداً فاصلاً تحول دون تحقيق الأمنية لدى أي منهم ، يقول
قيس لبني جامعاً بين الواشي والدهر من منطق الكره والعدواة وصراعه الدائب معه :

سعى الهرُّ والواشون بيني وبينها لقطع حبل الوصل وهو وثيق (٩)
ويعلن البحتري بغضه لموقفين في حياته يرفضهما ويأبى البقاء على أي
منهما:

أولهما : ماقد يفرض عليه من ذل وهوان لا يقبله فيعلن حكمته قائلاً :
وأحبُّ أوطان البلاد إلى الفتى أرض ينال بها كرم المطلب
وثانيهما : ماقد يفرض عليه من ممالأة البخلاء ، أو التعامل معهم ، إذ يرفض
ذلك ، على نحو مما صورته الأخطل من قبل :

ومُعرعة كأن الورد فيها كواكب ليلة لفقدت غماما
سقيت بها عمارة أو سقاني إذا ما الجبس عن ضيفه ناما (١٠)
وعلى ماتخيله البحتري من إطباق عينيه على الحلم الذي استعذبه ، ولم يرج
أن يفيق منه نجد نظيراً لدى مجنون ليلى في قوله :

تخبرني الأحلام أني أراك فبالت أحلام المنام يقين (١١)
ولعل تكرار الصور والإفادة منها - على هذا النحو وأشباهه - هو ما ينطبق على
التصوير العام لدى الشاعر حتى في المرحلة السبابة من حياته ، يوم أن حاول صياغة
فهمه لوظيفة المدح في قوله لمدوحه :

وأرى الناس مُجمعين على فضـ لك ما بين مبد ومـود
وإن كان يسير فيه أيضاً على نهج أستاذه أبي تمام في قوله :
لما كرمتَ نطقتُ فـيك بمنطـر حق فلم أظلم ولم أـحـرب

(١٠) ديوان الأخطل ٥٥٩/٢ . (١١) ديوان مجنون ليلى ٦٠ .

(*) ديوان المفضليات .

وعلى مستوى القصيدة كلها لانستطيع الزعم بأن البحتري قد قصد بها إلى معارضة فنية لقصيدة قديمة سبق إليها ، ولكن الإشارة تبدو ضرورية إلى ماقد يبدو من تشابه بينها وبين إحدى القصائد التي تغنى بها شاعر جاهلي ، فهل كانت الصور قائمة في ذهن البحتري على نهجها لأنه اطلع عليها بالفعل ورعاها ، أم أن القضية لا تتجاوز توارد الخواطر وتشابه الأفكار ، مما أدى إلى التقاء المعاني والصور ، وخاصة أن التشابه بين القصيدتين لم يرد من خلال الشكل الفني ، بقدر ماورد من خلال الصور وبعض المعاني والألفاظ التي يحسن عرضها هنا لزيادة التعرف على الأبعاد الفنية التي ترصدها كلتا القصيدتين ، يقول الأسود بن يعفر النهشلي (*) :

- | | |
|-------------------------------|---------------------------|
| (١) نام الملهي وما احس رقادي | والهم محضر لذي وسادي |
| (٢) من غير ما سقم ولكن شفي | هم اراه قد اصاب قواذي |
| (٣) ومن الحوادث لا ابالك انني | ضربت على الأرض بالأسداد |
| (٤) لا اهتدي فيها لموضع تلعة | بين العراق وبين أرض مراد |
| (٥) ولقد علمت سوى الذي نبأني | أن السبيل سبيل ذي الأعواد |
| (٦) إن المنية والحرف كلاهما | يرفي الخارم برقبان سوادى |
| (٧) لن يرضيا منى وفاء رهينة | من دون نفسي طارفي وتلاذي |

- (١) الخلى : الذى تجنبته الهموم فتركته هادئاً خالياً منها . لا يحس : لا يعانیه .
 (٢) من غير ما سقم : يصور سهره وأرقه دون تبين علة واضحة . شفه الوجد : بمعنى أرقه وأهزله أو أذاب به .
 (٣) الأسداد : السدود (ج سد) . يصور معاناته وقد خضعت أمامه الأمور فلم يعد يهتدى إلى جهة واضحة ، وكان المسالك كلها قد سدت أمامه .
 (٤) أرض مراد : يقصد بها بلاد اليمن .
 (٥) ذو الأعواد : جد أكنم بن صيفى من بنى أسد بن عمرو بن تميم ، عُرف واحداً من المعمرين ومن أعزة أهل زمانه .
 (٦) السواد : الشخص .
 (٧) لن يرضيا : يقصد المنية والحرف . التالذ : الموروث . الطريف : المكتسب الجديد .
 (٨) الال : الأهل . تركوا منازلهم : خلت منهم معالكم وديارهم يقصد آل عمرو بن هند وآل إياد .

- (٨) ماذا أوصل بعد آل محرق
(٩) أهل الخورنق والسدير وبارق
(١٠) أرضاً تخبرها لطيب مقليلها
(١١) جرت الرياح على محل ديارهم
(١٢) ولقد غنوا فيها بأنعم عيشة
(١٣) نزلوا بأنقرة بسيل عليهم
(١٤) فإذا النعيم وكل مايلهي به
(١٥) في آل عرق لو بغيت لي الأسى
(١٦) ما بعد زيد في فتاة فارقوا
(١٧) فتخبروا الأرض الفضاء لعزمهم
(١٨) إما تريني قد بليت وغاضني
(١٩) فلقد أروح على التجار مرجلاً
(٢٠) ولقد لهوت وللشباب للذادة
- تركوا منازلهم وبعد إياد ؟
والقصر ذي الشرفات من سنداد
كعب بن مامة وابن أم دؤاد
فكانما كانوا على ميماد
في ظل ملك ثابت الأوتاد
ماء الفرات بجى من أطراد
يوماً يصير إلى بلى ونفاد
لوجدت منهم إمرة العذاد
فبلا ونفياً بعد حسن تآدى
ويهدد بالسدهم على الرقباد
ماتيل من بصرى ومن أجلادى
مدلاً بمالى ليأنا أجبيادى
بسلافة مزجت بماء غوادى

(٩) الخورنق : نهر في أرض الكوفة وقيل هو اسم لقصر للنعمان ، بارق : ماء بالعراق . سنداد : نهر بين الحيرة والأبلة .

(١٠) كعب بن مامة الإيادى : واحد من الأجواد الثلاثة . ابن أم دؤاد : يقصد به أبا دؤاد الإيادى الشاعر المعروف .

(١٢) تمنوا : أقاموا . المغنى : المنزل .

(١٣) أنقرة : موضع بظهر الكوفة أسفل الخورنق نزلته إياد في زمن قديم .

(١٤) يصور مشاهد النعيم التي عرقها القوم قبل الكوارث التي حلت بهم وصرفتهم إلى الزوال .

(١٥) الأسى : الأمثال . غرف : هو مالك الأصغر بن حنظلة بن مالك الأكبر . العذاد : من يعد أسلاًفاً شريفة .

(١٦) زيد : قبيلة . بعد حسن تآدى : أى بعد تمكنهم وأخذهم آلات الغزو .

(١٧) الفضاء : الواسعة . الرقد : العطاء .

(١٨) بليت : بلغنى الشيب وشخت فغير منى ما فنى من جسمى وأنقصنى الكثير من نور بصرى .

(١٩) التجار : بيوت الخمارين . مرجل : يرجل شعره .

(٢٠) السلافة : الخمر وقيل هي خالص الشراب . البشاشة : طلاقة الوجه .

(٢١) النطف : القرامطة . نو نطف : يقصد بائع الخمر من العجم . منطق : في وسطه منطقة .

- (٢١) من خمردى نطف اغن منطوق
 (٢٢) يسمى بها ذو ثومتين مضمرة
 (٢٣) والبيض تمشى كالبلور وكالدُمى
 (٢٤) والبيض يرمين القلوب كأنها
 (٢٥) ينطقن معروفاً وهن نواعم
 (٢٦) ينطقن مخفوض الحديث تهاًساً
 (٢٧) ولقد غدت لعازب متناذر
 (٢٨) جادت سواريه وأزر تبته
 (٢٩) بالجر فالأمرات حول مفاير
 (٣٠) بمشمر عند جهيز شدة
 (٣١) يشوى لنا الوحده المدل بحضرة
 (٣٢) ولقد تلت الطاعتين بجسرة
- وافى بها لدرهم الإنجاد
 فئات أنامله من الفرمجاد
 ونواعم يمشين بالأرفجاد
 أحدى بين صريمة وجمار
 بيض الوجوه رقيقة الأكبار
 فبلغن ماحاولن غير تنادى
 أحسرى المذائب مؤنق الرواد
 نفاً من الصفراء والزباد
 فبضارج فقصيمة الطراد
 قبيد الأوباد والرهان جراد
 بشريح بين الشد والإبراد
 أجدر مهاجرة السقاب جماد

- (٢٢) التومتان : اللؤلؤتان . يصور ساقياً من المجوس . قنات : احمرت .
 (٢٣) الأنكى : الموضع الذى تدحوه النعامة لتبيض فيه ، فهو يشبه النساء يبيض النعام . الصريعة :
 ما انصرم من الرمل . الجماد : ماصلب من الأرض .
 (٢٥) بيض الوجوه : خاليات من العيوب والمساوى . الرفة النعمة ، ورقة الكبد : وفور الحظ من
 الرحمة والإحسان إلى الناس .
 (٢٦) يصور ما يتمتعن به من حياء وخجل يمثله خفض أصواتهن .
 (٢٧) العازب : المتحى . والعازب : الكلا . متناذر : يتناذر الناس للخوف فيه . المذائب : مسايل
 المياه . المؤنق : المعجب . الرواد : الذين يدورون فى طلب المرمى .
 (٢٨) الصفراء والزباد : خريان من العشب . أزر : عاون . النفا : نبات له زهرة بيضاء .
 (٢٩) الطراد : القنّاص .
 (٣٠) المشمر : الفرس الطويل القوائم . العتد : الذى عنده عدة للجري . الجهيز : الكثير الأوباد :
 الوحش من الحمير أو البقر . الرهان : ما يدور فى السباق .
 (٣١) الوحده : الثور أو الحمار الذى ليس له من جنسه نظير حيث يفوق نظراؤه . المدل : شديد الفخر
 والمباهاة الحُضر : العدو . الشرسج : الخلط .
 (٣٢) تلامهم : تبعهم . الأجد : الموثقة الخلق . السقب : ولد الناقة . الجماد : القوية .
 (٣٣) الميرانة : أنثى الحمار تشبه به فى صلابتها وقوتها وسرعتها . سد الربيع خصائصها :

(٣٣) عَيْرَانَةُ مَدُّ الرِّبْعِ غَضَامُهَا مَا يَسْتَبِينُ بِهَا مَقِيلُ قُرَاد

(٣٤) فَإِذَا وَذَلِكَ لَامِهَاءُ لَدَكِرِهِ وَالدَّهْرُ يُغْقِبُ صَالِحاً بِفَسَاد

إذ لا يخفى ما بين الواقع النفسى لكلا الشاعرين من أوجه التشابه والالتقاء ، حيث تكاد المحاور التصويرية تلتقى وتتفق ، تبعاً لاتفاق طبيعة التجربة التى راحت تتصارع حول ماضٍ يكثر كل منهما البكاء عليه ، وإزاء حاضر يضيق به إذا قورن بنعيم الماضى وسعادة الحياة فيه .

وفى مقابل الموقف النفسى تكاد المعادلات الموضوعية تتشابه ، ذلك أن إيوان كسرى الذى اتخذ منه البحترى معادله يعد أثراً فارسياً عريقاً جار عليه الزمن ، حتى حطمه وهدمه ، مما يجعله شبيهاً بآثار آل محرق ، وإيادى ، وماصوره الأسود من معالم قصورهم وما تبقى منها فى الخورنق والسدير وغيرهما من قصور فارسية عريقة .

ذلك أن مشهد الحرب يظل مسيطراً على كل من الشاعرين ، متنسقا مع الحالة النفسية لكل منهما ، لعله يسقط من خلاله الأبعاد الكليية للتجربة ، وهو ما اتسع عنه الحديث والتصوير فى القصيدتين : فى ولحة الشيب ومايصاحبها من بلورة هموم الشاعر حين تجتمع عليه ، فيذكر من ماضى شبابه نعيم الحياة وترفها ، وتشغله منها تفاصيل الصور التى سرعان ما يعقد بينها المقارنة ، وبين آلام حاضره ، وما يشيع فيه من متاعب الشيوخوخة التى يعانىها ، ويضيق بها ، أو يتصارع معها .

ويبدو كلا الشاعرين وقد اتخذ من المقدمة مشجباً يطلق عليه همومه وآلامه ، وراح يصب جام غضبه على الزمن ، من واقع العداء الذى يحكم علاقته به منذ حديث المقدمة ، أو ما يليها من أبيات تتناثر فى موضوع القصيدة لتحكى جوانب ومشاهد من ذلك الصراع .

وتبقى اللوحات مكررة بين الشاعرين - أيضاً - حيث يتخللها تصوير الخمر ، كمسلك هروبى ، يتمنى كلاهما أن يتجاوز من خلاله حاضره ، وأن يعود عبر حواجز الزمن إلى الماضى ، بما شهدته من ترف الحياة ، لعله يستعيد منه شيئاً يتعزى به عن آلام واقعه .

وكلاهما يستوقفه مشهد الرحيل ، حيث راح يصوره فى قصيدته من منطق

أسعنها بعد الهزال .

(٣٤) لامهات : لابقاء . يصور ما اقتنع به من شأن الدهر الذى لا يتبع الصلاح إلا بالفساد .

الحز الرحيل عند كل منهما إلا إيداناً بمزيد من الاكتئاب والتشاؤم ، وهو رحيل لا يجد فيه الشاعر رفقة إلا همومه التي تكاد تزاحمه على رحل ناقته ، إذا استعرنا الصور التي رسمها البحتري ، وعلى هذا التصور يمكن الزعم أن ثمة رصيذاً تراثياً لسيدية البحتري حيث التفت للحالة النفسية التي عاشها مع نظرائها لدى الأسود بن يعفر ، فصدرت الصور متشابهة في القصيدتين إلى مدى بعيد ، دون أن يحق لنا الزعم بأن ثمة حرصاً على المعارضة الشعرية ، فهي لا أساس لها هنا من حيث الشكل ، بل يظل الأساس الذي لا يقبل طویل جدل أن صوراً كثيرة قد اتفقت بين القصيدتين بكل ماتدل عليه تلك الصور من مواقف نفسية تشي بهذا التشابه وتؤكدده ، وتظل علامات دالة على انعكاسات الصراعات النفسية لدى الشعراء من خلال معطيات متشابهة للتجارب المعاشة بصفة خاصة .

الفصل الخامس
صراع الأنا والآخـر

- (١) قراءة فى حلم أبى الطيب
- (٢) توهج الذات فى مواجهة الحدث (أبو فراس)
- (٣) الانتصار المطلق للأنا (أبو العلاء) .

(١)

قراءة خاصة في حلم أبي الطيب

وشاعر التجربة هو أبو الطيب أحمد بن الحسن الجعفي ، كان مولده بالكوفة وكان رحيله منها إلى الشام ومصر وبلاد فارس .

اتصل المتنبي بكثير من ولادة الأمور في تلك البلاد ، وكان منهم في مصر كافور الإخشيدي ، وفي فارس عضد الدولة وابن العميد ، وفي حلب سيف الدولة الحمداني الذي كان من أكثر الولاة تأثيراً على المتنبي ، حتى نظم فيه مجموعة كبيرة من قصائده عرفت باسم «السيفيات» .

ويسجل شعر المتنبي معالم شخصيته القوية ، وثقافته الواسعة في مجال الفلسفة واللغة ، وقد تلقى تعليمه الأول بمسقط رأسه بالكوفة ، وكان من شيوخه أبو الفضل الكوفي ، وأبو إسحاق الزجاج ، وأبو بكر بن السراج ، وأبو الحسن الأخفش ، وأبو موسى الحامض ، وأبو عمر الزاهد ، وأبو نصير ، وابن دستوريه ، وأبو بكر بن دريد وأبو علي الفارسي .

وتعددت البيئات التي عاش فيها ، وأفاد منها ثقافة وفكراً ، فكانت مدينة الكوفة مسقط رأسه أشدها تأثيراً فيه ، حيث تعلم بكتابتها ، وعاش في أرجائها بين مصادر العلم من دكاكين الوراقين ، والمجالس المختلفة في المساجد ، ثم غادرها سعيًا وراء المجد والشهرة ، فرحل إلى شمال الشام ، وتنقل بين مدنها المختلفة مثل اللاذقية ، وطرسوس ودمشق وغيرها ، وكان يمدح أمراءها ، ولما لم يتحقق له كل طموحاته اتجه إلى حلب حيث استقر بها زمناً ، كان من أكثر سني حياته نشاطاً وإنتاجاً .

قاده طموحه إلى الإخشديين في مصر ، حيث قضى أربع سنوات وضيع شهره .

عاد بعدها إلى العراق ، فزار بغداد ، ثم وجه ركابه إلى فارس حيث ابن العميد وعضد الدولة البويهى ، ثم كانت شيراز نهاية مطافه .

عرف المتنبي بشدة حرصه على طلب المعرفة ، وتمتعه بذاكرة قوية مكنته من

تحصيل كثير مما اطلع عليه ، وألم به من علوم عصره وعلوم السلف ، وكانت له صلات وثيقة بدواوين الشعر العربى القديم ، جعلته امتداداً طيباً لكبار شعرائه ، ومنحته الفرصة لمزيد من الابتكار الذى حقق للقصيدة العربية على يديه صوراً متميزة من اللصنع والاكتمال .

والمهم فى حياة المتنبى وفكره تلك الفترة الطويلة التى قضاهما فى حلب إذ قضى فيها حوالى ثمانى سنوات ، ينهل من مصادر العلم المتعددة ، ويستمتع بما حققه لها سيف الدولة من حركة علمية رائعة امتلأت بالنشاط والإنتاج ، وعندئذ هدأت طموحاته التى تحققت منها جوانب فى شخص سيف الدولة رضى بها المتنبى وكثيراً ماصورها فى مدائحه له .

وعرف الشاعر الضخم بطموحه السياسى ، منذ امتدت أطماعه فتجاوزت أحلام شعراء المدح المكتسب الذين اكتفوا من ممدوحيهم بالعطاء للمادى والهبات المختلفة ، ورواده حلمه الطموح فى تولى ولاية ما ، فارتضى أن أن يتكسب ، ولكنه أبى أن يقبل المذلة أمام ممدوحه ، ويكفى موقفه من سيف الدولة حين اشترط أن يمدحه وهو جالس ، على غير عادة المادحين من الشعراء فى العصور الأدبية المختلفة .

وامتد فى تصويره مبدأ التكسب فطلب المال والملك معاً من خلال فنه ، ولم يترك لممدوحه المدحة كاملة ، إذ أصر فى معظم قصائده على أن يدخل شريكاً لممدوحه فيها حتى عرف منه مبدأ التعالى على بعض ممدوحيه ، وهو - فى الحقيقة يكشف عن صراعاته النفسية بين أن يكون مجرد شاعر مادح وأن يكون والياً ، كما يكشف منها جوانب أخرى تحكى صراعه مع نفسه بين مدح الآخر والفخر بالآنا .

لم يخرج مدحه كثيراً عن حدود تلك الدائرة التى عاش فى إطارها الشعراء فى مدح ممدوحيهم ، ذلك أنه نزع فيه - أيضاً - إلى المبالغات والتهويل ، والإطلاق ، والتعميم ، ولم يكن بدعاً فى هذا المسلك الفنى ، بل أضاف إلى مبالغاته كثيراً من خياله الخاص ، فكان له ابتكاره إلى جانب معالجاته الجديدة والجادة للتراث .

وفى غير المدح ترك أبو الطيب من قصائده ما يحكى صراعه الخاص عبر مواقف الفشل والإحباط التى واجهها ، وبدا الوجه الآخر من فنه كاشفاً عن تفاعل ذاته مع الحدث والتجربة على نحو ماصوره فى ميميته فى الحمى التى أصابته فى مصر نتيجة آلامه النفسية .

فراح يقول :

- (١) ملومكمما يجل عن الملام
 (٢) ذرائى والفلاة بلا دليل
 (٣) فإنى استريح بدى وهذا
 (٤) عيون رواحى إن حرت عبنى
 (٥) فقد أرد المياه بغى عاد
 (٦) يدم لمهجتى رى وسيفى
 (٧) ولا أسمى لأهل البخل ضيفا
 (٨) فلما صار ود الناس خبا
 (٩) وصرت أشك فيمن أطفاه
 (١٠) يحب العاقلون على التصافى
 (١١) وأنف من أخى لأبى وأنى
 (١٢) أرى الأجداد تغلبها كعيرا
 (١٣) ولست بقانع من كل فضل
 (١٤) عجبت لمن له قد وحد
 (١٥) ومن يجد الطريق إلى المعالى
 (١٦) ولم أرفى غيوب الناس شيئا

(١) الفعال : بمعنب الفعل .

(٢) ذرائى : دعانى وأتركاني . الهجير : حر نصف النهار .

(٣) الإناخة : النزول . المقام : مصدر ميمي بمعنى الإقامة .

(٤) الرواحل جمع راحلة وهى الناقة .

(٥) ويغام الناقة : صوت لاتقصع به .

أدم له : أعطاه الذمة والعهد .

(٦) المهجة : الروح .

(٨) الغب : الخداع . الوسام والوسامة : حسن الصورة . (١١) أنف : استتكف .

(١٢) أعزى : أنسب . الهمام : السيد الشجاع السخى .

(١٤) القد : القامة . وحد : أى هد السيف . نبا السيف : كل عن الضرب به . القضم : السيف الذى

فيه فلول . الكهام : الذى لايقطع .

(١٥) المطى : الإبل . السنم : الركاب : الإبل .

- (١٧) أَقَمْتُ بِأَرْضِ مِصْرَ فَلَا وَرَأَى
(١٨) وَمَلَنِى الْفِرَاشُ وَكَانَ جَنْبِى
(١٩) قَلِيلَ عَابِدِى سَقِمَ فُؤَادِى
(٢٠) عَلِيلُ الْجِسْمِ مُمْتَنِعُ الْقِيَامِ
(٢١) وَزَالَتْنِى كَأَن بِهَا حَيَاءُ
(٢٢) بَدَلْتُ لَهَا الْمَطَارِفَ وَالْحَشَايَا
(٢٣) يَضِيقُ الْجِلْدُ عَن نَفْسِى وَعَنْهَا
(٢٤) إِذَا مَا فَارَقْتَنِى غَسَلْتَنِى
(٢٥) كَأَن الصُّبْحَ يَطْرُدُهَا فَتَجْرِى
(٢٦) أَرَاقِبُ وَقَتَهَا مِنْ غَيْرِ شَوْقِ
(٢٧) وَيَصْدُقُ وَقَتَهَا وَالصَّدُقُ شَرُّ
(٢٨) ابْنَتِ الدَّهْرِ عِنْدِى كُلُّ بِنْتِ
(٢٩) جَرَحَتْ مُجْرَحًا لَمْ يَبْقَ فِيهِ
(٣٠) أَلَا يَا لَيْتَ شِعْرِ يَدِى أُنْمِسِى
(٣١) وَهَلْ أَرْمِى هَوَاىَ بِرَاقِصَاتِ
(٣٢) فَرَقْتِمَا شَفِيتُ غَلِيلَ صَدْرِى
(٣٣) وَضَاقَتْ خُطَّةٌ فَخَلَصْتُ مِنْهَا
- تَخْبُ بِى الْمَطْيُ وَلَا أَمَامِى
يَمَلُّ لِقَاءَهُ فِى كُلِّ عَامِ
كَثِيرَ حَاسِدِى صَغْبَ مَرَامِى
شَدِيدَ السُّكْرِ مِنْ غَيْرِ الْمَدَامِ
فَلَيْسَ تَزُورُ إِلَّا فِى الظَّلَامِ
فَعَافَتْهَا وَبَاتَتْ فِى عِظَامِى
فَتُوسِعُهُ بِأَنْوَاعِ السَّقَامِ
كَأَنَّا عَاكِفَانِ عَلَى حَرَامِ
مَدَامَعُهَا بِأَرْبَعَةِ سَجَامِ
مُرَاقِبَةَ الْمَشُوقِ الْمُتَنَهَامِ
إِذَا الْقِيَامُ فِى الْكُرْبِ الْعِظَامِ
فَكَيْفُ وَصَلْتَ أَنْتِ مِنَ الزَّحَامِ ؟
مَكَانَ لِلشُّيُوفِ وَلَا السُّهَامِ
تَصْرِفُ عِنَانِ أَوْ زِمَامِ ؟
مَحَلَّةَ الْمُقَادِرِ بِاللِّغَامِ ؟
بَسِيرِ أَوْ قَنَاءِ أَوْ حُسَامِ
خَلَاصَ الْخُمُرِ مِنْ نَسْجِ الْفِدَامِ

- (١٧) الخيب : ضرب من السير . الركاب : الإبل .
(٢٠) من غير المدام : يصور سكره من غير خمر .
(٢٢) المطارف : جمع مطرف وهو رداء من حرير . الحشايا جمع حشية وهى ما حشى من الفراش مما يجلس عليه . عافتها : كرهتها وأبتها .
(٢٨) بنت الدهر : أراد بها العمى . وبنات الدهر : شدائده .
(٣٠) العنان : سير اللجام . الزمام : المقود .
(٣١) هواى : يعنى ما يهواه ويطلبه . براقصات : أى بإبل تسير الرقص وهو ضرب من الخبيب .
(٣٢) الغليل : العطش ويراد به كل ماحر فى الصدر . القناة : الريح . الحسام : السيف القاطع .
(٣٣) الخطه : الأمر والقصة . الغدام : ما يجعل على قم الإبريق ونحوه ليصفى ما فيه .

- (٣٤) وفارقت الحبيب بلا وداع
(٣٥) يقول لي الطبيب أكلت شيئاً
(٣٦) ومافى طبه أنى جواد
(٣٧) تعود أن يغبر فى السرايا
(٣٨) فأمسك لا يطال له فيرعى
(٣٩) فإن أمرض فما مريض اضطبارى
(٤٠) وإن أسلم فما أبقى ولكن
(٤١) تمنع من سهاد أو رقاد
(٤٢) فإن لثالث الحالين معنى
- وودعت البلاد بلا سلام
ودارك فى شراك والطعام
أضر بجسمه طول الحمام
ويدخل من قتام فى قتام
ولا هو فى العليق ولا اللجام
وإن أحمم فما حم اغترامي
سلمت من الحمام إلى الحمام
ولا تأمل كرى تحت الرجاء
سوى معنى انتباهك والمنام

(١)

ومنذ البداية بيد المتنبى قادراً على أن يفرض كل صراعاته على القصيدة ، وكأن إحساسه بمكانته قد أملى عليه أن يقف عند أبعاد تجربته متأملاً وعند طبيعة الحدث فاحصاً مدققاً ، فى نفس الوقت الذى أوحى لنفسه ولجمهوره فيه أنه إنما يتعامل من منطق التثنية فى الخطاب على نهج القدماء ، ولكنها تثنية تنأى به عن عالم الرفقة الجاهلية ، للتحويل إلى إحساس واع بمكانه «الأنا» فى زحام هذا العالم ، خاصة إذا جاءه المرض ليزيد من كآبة ذلك الزحام وطبيعة صراعه معه .

فالمطلع يشى باعتزاز المتنبى بنفسه التى يجعلها أجلاً من أن تلام ، وخير للائميه أن ينتهوا عن لومه ، فهو لا يخذع به ، ولا يقبل فيه طاعة ولا خضوعاً ، وهو

(٣٦) الحمام : الراحة .

(٣٧) السرايا : جمع سرية وهى جماعة من الجيش . القتام : الفبار .

(٣٨) لا يطال له : أى لا يرخى طوله وهو جبل طويل تشتد به قائمة الدابة وترسل فى المرعى .

(٣٩) أحمم : من الحمى .

(٤٠) الحمام : الموت .

(٤١) السهاد : السهر . الكرى : النوم . الرجاء : القبور .

(٤٢) ثلث الحالين : يريد به الموت .

يجد من المبررات مايقنع به الآخرين من واقع أفعاله التى تتجاوز أقواله ، ولاتعرف سبيلاً إلى الضيم أو الضعف ، ولذا فهو يرفض مرارة القيد ، أو الإحساس بالأسر ، بل يرفض أن يستضاف البخلاء إذا ما انتهى به الطريق إليه ، حتى ولو لم يجد سواهم .

ومن الطريف أن ينظم أبو الطيب ميمته حول المرض الذى أصابه وتصارع معه ، ليفتحها بهذا الفخر بنفسه ، فهو لايرضى الاستسلام حتى للمرض ، ولكنه يجد فى ذاته من المقومات مايجعله ابناً للصحراء ، يلبى نداءها ، ويصور فتنته بها ، وحنينه إليها ، وتفاعله مع أجوائها ، وتوحده مع ناقته حين يسير بها فيها .

فهو يتخذ من الجانب الإيجابى فى ذاته مقدمة يدخل بها إلى صراعه مع المرض ، جاعلاً من فلسفة حياته ضابطاً يحكم هذا الفخر ، ويوجهه كما أراد له ، ولذلك لاينتهي حتى يعرض تعريضاً واضحاً بكل ما أدى به إلى مرضه ، فيرفض أن يستضاف لدى أُنبياء القوم من البخلاء ، ولعله قصد بذلك كافوراً حين أساء معاملته ، حتى جعل من هذا الموقف معرضاً للانتقال الدرامى إلى تصوير حالة الانهزام والضعف التى سيطرت عليه أمام عنف المرض وشدته ، ولعله لم يشف نفسه بمجرد التلمى والإشارة إلى ماكان من كافور ، ولكنه أثر الإضافة والتفصيل حين راح يتهم كافوراً بالرياء والمداجاة ، معرضاً به وبما يضره من حوله من سياج الشك الذى راح الشاعر يضيق به ، ويعانى منه ، حتى راح يفرض شكوكه على كل الناس من حوله ، لمجرد أنهم بشر لا يأمن لهم جانباً ، ولايهذا إلى صدق التعامل من خلالهم .

(٢)

ويعنى المتنبى بصوره الشعرية إلى عرض أبعاد المرض الذى أصابه ، فيصورها ويعرف عليها بدقة ، ويكشف عن جوانبها الجسمانية التى أصابته ، وفيها يتخذ من التشخيص وسيلة الفنية ، فإذا الحمى تطارده وتصر على لقائه ، وهو يملُ هذا اللقاء ولايتمناه ، ولكنها تزوره ، وتتخذ من الظلام ستاراً لتلك الزيارة ، وكأن بها حياء وخجلاً ، وهو يحاول أن يردّها عن نفسه ، بأن يهين لها من أنماط الفرش مايمكنها أن تستقر فيه ، ولكنها تصر على أن تتصارع مع الشاعر ، فتفتح عليه عظامه ، لتقضى معه ليلة ، ولتكد تغادره إلا مع انبلاج الصبح ، ليروح الشاعر ينتظرها ثانية ، ولايكتفى الشاعر بإيراد الملمح الجسمانى - على هذا النحو - إذ سرعان مايرفقه بتلك اللوحة النفسية التى تستولى فيها على مشاعره إحساسات عميقة

بحقيقة الأل ، بكل أبعاده وحقائقه وجوهره ، وليس للطبيب إلا أن يدلى برأيه وتشخيصه لظاهر ما يراه ، فهو لا يستطيع أن يتعرف على حجم الخطب الذي تراكم في نفس المتنبي منذ أحس متاعب الغربة في مصر ، فلم يزره من الناس إلا القليل ، مما زاد من سقم فؤاده وضمخ من تراكم الأحزان عليه ، بالإضافة إلى ضيقه بكثرة حساده والحاquدين عليه ، وعجزه عن تحقيق ما كان يصبو إليه من أمر الملك والإمرة .

وكأننا بالمتنبي يكشف لنا عن مفتاح شخصيته من خلال هذا الطموح الذي آل إلى فشل ذريع ضيق عليه معالم الرؤية ، وحدد أمامه انفساح الآمال ، فلم يجد منها إلا الأشلاء التي ساعدت المرض على التمكن منه ، وكأنه امتدى بذلك إلى الحقيقة المجهولة لدى الأطباء ، وهي حقيقة استكمل عرض جزئياتها من خلال فخر مطلق بنفسه ، وتصوير لعالمه الذي يريد أن يعيش فيه بعيداً عن ذلك الثبات والخمول ، مما دفعه إلى استعارة مشهد الفرس الذي أسقط منه على نفسه ملامح القوة والحركة وعدم الاستقرار .

ويصر المتنبي على أن يتعرف على أبعاد الداء بكل جوانبه ، ويحاول أن يصل إلى علاج ، فيجده في فلسفة الحياة كما يعيشها في تلك الآونة التي يرى فيها أن استسلامه لآلام البدن أمر يدفعه بقوة إلى الصبر والتجدد والتحمل ، وذلك أن صبره وعزمه باقيا على ما كانا عليه بصرف النظر عن مرض جسمه وهزاله .

ويزداد اطمئنانه وصبره حين يتذكر فلسفة الحياة والموت بصورة هادئة ، يركن فيها إلى تأمل قضية المصير التي تلاحقه ، سواء أصابته الحمى أو غيرها ، فإذا سلم منها فلن يكتب له خلود ، ولكنه حين يسلم من الموت بها فلكي يواجه موتاً آخر بغيرها ، فعالم الموت واحد في نهاية المطاف ، وهو عالم خاص ، يختلف عما يعرفه البشر من حالاتي السهر والنوم ، فما قد يجده من متعة في سهره أو في نومه لن يجد لها نظيراً في موته بعد ذلك ، ولكن الحقيقة التي لا يستطيع مقاومتها هي معرفته حتمية هذا المصير الذي سبقه إلى تقريره كثير من شعراء العرب من يوم أن قال زهير:

ومن هاب أسباب المنايا يلقها	وان رام أسباب السماء بسلم
ويوم أن قال طرفة بن العبد :	
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى	لكالطول المرعى وثنياه باليد

وهى حتمية تظل مرهونة بالضعف البشرى فى صراعاته الانهزامية أمام قوة الموت وجبروته .

(٣)

ومع جدة الموضوع الذى اتخذه المتنبنى محوراً للمعالجة الفنية لم يقطع صلاته بالتراث ، بقدر ما بدا وثيق الصلة به ، خاصة فى تلك المواقف التى بدا فيها حائراً قلقاً ، يشك فى كل من حوله من البشر ، ومن الطريف عنده أن ينطلق بهذا الشك بلا استثناء ، فهو يطرحه شكاً عاماً فى مقدمة القصيدة ، ليقف منه على خصوصية حددها بعالم الأطباء الذين عجزوا عن تشخيص الجانب النفسى من مرضه ، وبدا وحده قادراً على استيعابه وفهمه ، فهو حين يرمى الطبيب بالجهل يكاد يقترب مما كان من قيس لبنى من اتهامه للطبيب بالفشل فى قوله :

ومن مسقى من نية الحب كلما	أتى راكب من نحو أرضك يضرب
مرضت فجاءوا بالمعالج والرقي	وقالوا : بصير بالدواء مطب
أتانى فداوانى وطال اختلافه	إلى فأعياه الرقى والتطب
ولم يغن عني مايعقد طائلا	ولا مايمنى الطبيب المجرب
وبانوا وقد زالت بلبناك جسرة	سبح وموار الملاطين أصهب (١)

وهو موقف وجد له عند الأحوص نظير حين صور عجز الطبيب أيضاً قائلاً :

وقد جئت الطبيب لسقم نفسى	ليشفيها الطبيب فما شفاها
وكنت إذا سمعت بأرض سعدى	شفانى من سقامى أن أراها
فمن هذا الطبيب لسقم نفسى	سوى سعدى إذا شحطت نواها (٢)

فالشاعر يبدو أشد الناس إدراكاً للجانب النفسى فى صراعه مع مرضه ، وهو عند الغزاليين من الشعراء حزن ويكاء من أجل المحبوبة ، ولكنه عند المتنبنى إدراك

(١) شعر قيس لبنى ٥٨ . الجسرة : الناقة الطويلة الضخمة . السبوح : السريعة . الموار : المتحرك المتردد جيئة وذهاباً (يصف جملاً) . الملائ : العضد والمرفق . موار الملاطين : كناية عن النشاط فى السير . الأصهب الذى يخالط بياضه حمرة .

(٢) ديوان الأحوص ٢٠٧ .

واع لجوهر نفسه ، وعدم الاستكانة أمام ما أصابه من مرض الجسم ، على الرغم من ضيقه بهذا المرض الذي يراه عائناً دون تحقيق كثير من آماله مما يذكرنا بقول عمر بن أبي ربيعة أيضاً :

لعمرك ماجاورتُ غمدانَ طامعاً وقصرُ شعوب أن أكون به صَباً
ولكن حُمى أضرَعَتْنِي ثلاثة مجرمة لم استمرّت بنا غِيباً (٣)

ولعل مما زاد إحساس المتنبي بوطأة مرضه ما رآه من الأمراض الاجتماعية التي سيطرت على الناس من حوله ، وأفسدت عليهم حياتهم ، وربما تجسدت في شخص كافور بالذات ولكنها عكست ضبابية الرؤية حين نشرتها من خلال ما أسماه المتنبي «بالأنام» أو «البشر» أو «الناس» ، ولعله بدا قريباً مما صاغه أبو تمام في قوله المشهور :

خالصُ الودِّ والهوى في زمانٍ كدرَ الودِّ فيه غير النفاق (٤)

ولعل قيود المجتمع من حوله هي نفسها تلك التي أملاها على الأحوص مجتمعه حين قال :

واني للمودة ذو حِفَاطٍ أوصل من بهشٍ إلى ومالي
واقطع حبلَ ذي قلقٍ كَذُوبٍ مريع في الخطوب إلى اتقال

ولعل سوء الظن بالناس كما طرحه المتنبي من منطق ضيقه بواقعه ، هو ما طرحه الأخطل - أيضاً - بشكل أشد خصوصية في قوله :

إذ علم البكري أنك نازلٌ قراك سباباً دون كل طعام (٥)
ويشكل أكثر عمومية :

إذا سمعت ضحى قول البخيل فقلْ سحفاً وبعداً له من هالك مُودى (٦)

ولعل الموقف قد فرض على المتنبي ذلك الفخر المطلق بنفسه ومكانته ، وهو فخر قيده أحياناً بقدرته على الرحلة في الصحراء ، حيث بدا خبيراً بها ويدورها ، رافضاً أن يستقر في مكان بعينه ، فهو ابن بار بها ، لا يخشى شيئاً يعادل الذل ، ولذا بدا جاهزاً باستمرار لأن يرحل ، ومستعداً لأن ينتقل ، وهو موقف يذكرنا أيضاً برصيد أموى سجله ابن قيس الرقيات في قوله :

(٤) ديوان أبي تمام ٤٥١/٢ .

(٣) ديوان عمر .

(٦) نفسه ٥٥٥/٢ .

(٥) ديوان الأخطل ٢٩٣/٢ .

قد أطيح الخليل مالم أر العجب عز وأقطع بعد السهوب السهوبا
بألات البرى عليها رجال الم يسّ يتبعن بالرسم الغبيبا (٧)

ورصيد عباسى سجله قول البحترى فى سينيته :

فإذا ماجيفت كنت جدبراً أن أرى غير مصبح حيث أسمى

وهكذا بدا المتنبى فى أخص مواقفه قريباً من الواقع النفسى لكثير من شعراء تراثه ، أليس الفن الشعرى لديه حلقة وثيقة الصلة بهذا التراث ؟ ومع هذا تبقى له خصوصية الموقف مؤذنة بصراعه السياسى المتميز الذى آل به إلى تلك المواقف المرضية الكتيبة ، فالقضية بالنسبة له ليست غزلاً ، ولاهى مجرد رحيل ، ولكنها الرغبة فى التخلص من حالة الإحباط والانهازامية التى فرضها عليه واقعه الأليم ، بما اتسم به من الفشل والخيبة ، وتهاوى الأمل .

(٤)

وبين التقرير والتصوير أطال المتنبى - نسبياً - فى القصيدة حتى أفصح لنفسه المجال ، ليسجل خلاصة تجاربه ورؤاه الاجتماعية التى فلسف من خلالها طبائع النسا وعلاقاتهم ، وكشف عن كل ما أدركه بعقريته الفذة فيما يسود العلاقات الاجتماعية من شوائب ضخمتها رؤية المتنبى وشاعريته ليملاً بها أسماع مجتمعه .

وبدت حاجته ملحة أحياناً إلى التصوير ، فاستوقفه التشخيص الذى أدار حوله كثيراً من أبيات قصيدته ، فعين رواجه هى عينه ، وبغامها بغامه ، والفراش يملأه ، إلى غير ذلك من صور سبق عرضها فى تشخيص الحمى منذ مجيئها وحتى عودتها فى الليلة التالية على كره شديد لها منه .

ولكن التقرير يبدو سيداً شيع فى القصيدة ويسيطر عليها أيضاً ، وكأن المتنبى يريد أن يتوقف عند كل حدث جزئى يستخلص منه ويستنبط ، ويقرر ، ويصدر الأحكام الخاصة والعامة ، فحين يرى ود الناس خبا يجعل رد الفعل عنده (أن يجزى على الابتسامة بمثلها) ، ولكن يعمم الموقف حين (يشك فيمن يصطفيه) مبرراً لذلك

(٧) ديوان ابن قيس ١١٠ . البرى : ج برة وهى حلقة من فضة تجعل فى أنف البعير . الميس : التبختر والتهادى فى السير . الرسم والخب : ضربان من السير .

بأنه (بضع الأنام) ، وهو (يأنف من أخيه) لأنه (لا يجده من الكرام) وهو يعجب ويسخر ممن له قد وحد (وينبو نبوة القضم الكهام) ، كما يطرح سخطه على كل من (يجد الطريق إلى المعالي) ومع هذا (يذر المطى بلا سنام) ، ثم يخلص من فلسفة حياته إلى إهمال هذا المرض أو غيره إيماناً منه بقضية المصير الكبرى التي يراها
ثالثة بين النوم وبين السهر .

وعلى هذا النحو استطاع المتنبي أن يجعل من كل جزئيات الميمية مجالاً خصباً لإبراز خلاصة صراعه مع واقعه ، وواقع الناس من حوله ، في فترة استحكم فيها اليأس ، وضائق عليه الأرض بما رحبت ، وتعطمت في نفسه آمال كبار لم يجد إلى سبيلها تحقيقاً على الإطلاق ، وإن ظل يصارع كل من حوله وما حوله من أجلها .

(٢)

توهج الذات في مواجهة الحدث

(أبو فراس)

وأبو فراس الحمداني شاعر أمير ، وهو فارس أصيل النسب ، فهو ابن عم أمير حلب وأخو زوجته ، قتل والده وهو في سن مبكرة ، وتولت أمه رعايته وتربيته ، وهيأته للنشأة صالحة ثقف فيها علوم الدين واللغة وتاريخ العرب ، واتصل بالشعر العربي القديم في مصادره الأصيلة ، ووقف كثيراً يتأمل شعر البحترى ، ويبدو أنه أعجب به ، فاتخذ نمودجاً ومثلاً يحتذيه .

وفي مجال حياته العامة دأب أبو فراس على تعلم الرماية والفروسية ، وكانت الفروسية طموحاً في حياته ، شغل عليه باله ، حتى ضرب فيه بسهم وافر وحقق فيه نجاحاً نسب إليه ، وعرف به .

وهو شاع منبجى النشأة ، ولعل في هذا ما يبرر شدة إعجابه بشعر البحترى ، كان شديد الصلة بوطنه حباً وولاءً ، وكثيراً ما تمنى أن يعود إليه ، وأن تكون إليه أويته ، خاصة بع دان تعددت رحلاته إلى الموصل والرقعة .

وعلى الصعيد السياسى كان من حظ أبى فراس أن يتولى حكم «منبج» بتصريح من ابن عمه سيف الدولة ، وكثيراً ما كان يستخلفه على حلب لثقة من قدراته ، وقوة شخصيته ، وعلو شأنه ، وإرضاء لطموحه ، خاصة ما أذيع من شجاعته وفروسيته مما أكثر من الترمم به صوتاً حماسياً عالياً ضخمه مثل قوله :

وانى لنزال بكل مخوفة	كثير إلى نزالها النظر الشرز
وانى لجرار لكل كتيبة	مودة ألا يخل بها التفهر
فأصلى إلى أن تروى البيض والقنا	وأسغب حتى يشبع الدئب والنسر
وبارب دار لم تخلفنى ميمعة	طلعت عليها بالردى أنا والفجر

وفي شخص أبى فراس معالم من مثالية الشاعر العربي القديم ، منذ كانت القبيلة تهاج بمولده ، لأنه يجمع بين الفروسية الحربية والفروسية اللسانية ، وراح أبو فراس يصور شدته في الحروب ، وفروسيته ، حتى كاد يجمع بين صور عنزة بن

شداد في الجاهلية ، ربما لإحساسه أنه يتجاوزته نسبياً ، فهو يجمع بين الإمارة والفروسية والشاعرية جميعاً ، وإن كان قد التقى معه في تصوير عفة الفارس وحلمه ، على نحو ما أورده في قوله :

له بطش قاسٍ تحته قلبٌ رَاحِمٌ ومنعُ بخيلٍ تحته ذيلٌ مُفْضِلٌ
فلما أطعتُ الجَهِلُ والغِيظُ سَاعَةً دعوتُ بعلمي : أبها الحِلْمُ أَقْبِلُ

وهو - على نهج الجاهليين - لا يكاد يفتخر إلا من خلال عصبية وانتمائه وأصالة نسبه ، فما صنعه المتنبي مع سيف الدولة حول ترك السكر إلى جادة الأمور ، هو ماخلعه أبو فراس على الحمدانيين جميعاً ، وهو واحد منهم بحكم الانتماء والإمارة :

لئن خُلِقَ الْأَنَامُ لِحَسَوِ كَامٍ ومزمارٍ وطُورٍ وعُودٍ
فلم يخلق بنو حِمْدَانَ إِلَّا لِحَمْدٍ أَوْ لِبَاسٍ أَوْ لِحُودٍ

وكانه يعيد إلى الأذهان ذلك الصوت التغلبي الذي شغل الجزيرة ، وملاً آذان أبنائها في عصر الجاهلية كلها ، وماعداهم عبيد خاضعون ، حتى أضحت القصيدة نشيداً قومياً يترنم به التغلبيون جميعاً .

ولكن أبا فراس لم يسلم من مواجهة صعوبات حياته ، يوم أن وقع أسيراً في يد أعدائه ، حيث نقل إلى القسطنطينية التي ظل بها أربع سنوات يعاني آلام الأسر ، وينتج فيها شعراً كثيراً يملؤه حنينه إلى وطنه «منبج» ، سائلاً سيف الدولة أن يسرع إلى إنقاذه من آلام واقعه ، ويخاطبه بعد أن بلغه أنه عاتب عليه :

أمن بعد بَلَلِ النفسِ فيما تردُّه أنابَ بمرَّ العَنَتِ حينَ أنابَ
فليستك تحلُّو والحياةَ مريرةً وليستك ترضى والأنامَ غَضَابُ
وليت الذي بيني وبينك عامر وبينى وبين العالمين خَرَابُ
إذا نلتُ منك الوَدَّ فالكل هينُ وكل الذي فوق الترابِ تُرابُ

فهو يكاد يعيد إلى الأذهان أيضاً من واقع القرن السابق عليه ماحدث بين عبدالله بن المعتز وابن عمه المعتضد ، يوم أن توجه إليه مادحاً وعاتباً أيضاً ، فكلاهما ينطلق من منطق الإمارة والتحاور في إطارها ، بحكم الانتماء الأسرى إلى عالم السياسة ، وبحكم هذا الانتماء لم يزد أبو فراس إلا إصراراً على ولائه لسيف الدولة ، إذ بقى الولاء في نفسه مابقى عتابه إياه حتى إذا علم نوايا الروم ، واستعدادهم لغزو حلب كتب إلى سيف الدولة ليستعد للقاء جيشهم :

سيف الهدى من حد سيفك يُرْجى يوماً يذلُّ الكفرُ للإيمان
البغى أكثر ما تفل خيولهم والبغى شر مصاحب الإنسان
ليسوا ينون فلا تروا في أمركم لا ينهض الوائى لغير الوائى
وكأنه كان يصبر على إنقاذ قومه ناصحاً وموجهاً ، ومعيداً إلى الأذهان أيضاً
من سيرة لقيط بن يعمر الإيادى ما أرسله فى صحيفته إلى قومه منذراً إياداً من إغارة
جند كسرى فى قوله المشهور :

سلام فى الصحيفة من لقيط إلى من بالجـزيرة من إياد
بأن الليث كسرى قد أتاكم فلا يثـغلكم سرق النقاد
أناكم منهم ستون ألفا يزجون الكتاب كالجراد
على حنق أتناكم فهذا أو أن هلاككم كهلاك عاد (١)

وقد استطاع سيف الدولة أن يفدى ابن عمه مع الفداء العام للأسرى ، ولكنه
بعد بضعة شهور من خروجه من أسره قتل شاباً لم يتجاوز سبعة وثلاثين عاماً نتيجة
إصابة أودت بحياته كصدى للخلاف الذى وقع بينه وبين سيف الدولة . لذا راح يبكى
شبابه فى حديثه إلى ابنته ، وهو يأمرها بالبكاء عليه :

توحى على بحسرة من خلف سترك والحجاب
فـولى إذا ناديتنى وعـيت عن رد الجواب
زهن الشـباب أبو فرا من لم يمتع بالشـباب

وترك أبو فراس من شعره ما يكشف عن مراحل حياته ، ويكشف عن طبيعة
شخصيته ، ومن أشهر مجموعاته الشعرية «الروميات» التى تصور شقاءه فى فترة
الأسر ، وما دار فى أعماقه من مشاعر وأحاسيس صادقة أنطقها بصور العظمة
والكبرياء ، كما تسجل حديثه إلى وطنه وأولاده ووالدته ، وتكشف عن قوة تحمله
وصبره على ما هو بصده من شدائد تراخيه فى افتدائه ، فالتقت فى القصيدة عنده
عدة موضوعات بدا مصدرها النفس متشابهاً إلى حد بعيد ، ذلك أن العتاب هنا لم
يكن إلا رد فعل لهذا الحنين الذى سيطر على الشاعر تجاه الأسرة الحمدانية كلها ،
فأنشد رائيته للمشهورة (٢) :

(١) ديوان لقيط ٢٨-٢٩ ، النقاد : صفار المعز .

أما للهوى نهى عليك ولا أمراً
ولكن مثلى لا يذاع له سر
وأذلت دمعاً من خلانقه الكبر
إذ هي أذكنتها الصباية والفكر
إذا مت ظمأنا فلا نزل القطر
وأحسن من بعض الوفاء لك العذر
لأخرفها من كف كاتبها بشر
هوى لها ذنب وبهجتها عذر
لأذنا بها عن كل واشية وقمر
أرى أن داراً لست من أهلها قفر
وإياي لولا حبك الماء والخمر
فقد يهدم الإيمان ماشيد الكفر
لأنسة في الحى شيمتها الغدر
فتأرن أحياناً كما يارن المهر
وهل بفتى مثلى - على حاله - نكر
قتيلك . قالت : أيهم فهم كثر
ولم تسألني عنى وعندك بى خبر
فقلت : معاذ اللّ بل أنت لا الدهر
إلى القلب لكن الهوى للبلى جسر
إذا ماعداها الين هذبها الهجر
وأن يدى مما علق به صفر

(١) أراك عصي الدمع شيمتك الصبر
(٢) بلى أنا مشتاق وعندى لوعة
(٣) إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى
(٤) تكاد تضي النار بين جوانحي
(٥) معللتى بالوصل والموت دونه
(٦) حفظت وضيعت المودة بيننا
(٧) وما هذه الأيام إلا صحائف
(٨) بنفسى من الغادين فى الخيفادة
(٩) تروغ على الواشين فى وإن لى
(١٠) بدوت وأهلى حاضرون لأننى
(١١) وحاربت قومي فى هواك لأننى
(١٢) فإن كان ما قال الوشاة ولم يكن
(١٣) وفيت - وفى بعض الوفاء مذلة
(١٤) وقور وريعان الصبا يستفزها
(١٥) تسألنى : من أنت ؟ وهى عليمه
(١٦) فقلت - كما شاءت وشاء لها الهوى
(١٧) فقلت لها : لو شئت لم تتعنى
(١٨) فقالت : لقد أزرى بك الدهر بعدنا
(١٩) وما كان للأحزان - لولاك - مسلك
(٢٠) وتهلك بين الهزل والجد مهجة
(٢١) فأيقنت أن لا عز بعدى لعاشق

(١) ديوان أبى فراس ٢٠٩/٢ .

(٣) أضواني : أضعفنى وأهزانى .

(١٠) بدوت : أتيت البادية .

(١٨) أزرى به : وضع منه وأدخل عليه عيباً .

- (٢٢) وقلبتُ أمرى لأرى لى راحة
(٢٣) فعدتُ إلى حكم الزمان وحكمها
(٢٤) كأنى أنادى دون ميثاء ظبية
(٢٥) وتجفل حيناً ثم تدنو كأنما
(٢٦) فلا تنكرينى يا ابنة العم إنه
(٢٧) ولا تنكرينى إننى غير مُنكر
(٢٨) وإنى لجرار لكل كتيبة
(٢٩) وإنى لنزال بكل مخوفة
(٣٠) فأظماً حتى تروى البيض والقنا
(٣١) ولا أصبح الحى الخلوف بغارة
(٣٢) ويأرب دار لم تخفنى منيعه
(٣٣) وحى رددت اغيل حتى ملكته
(٣٤) وساذجة الأذيال نحوى لقيتها
(٣٥) وهبت لها ماحازه الجيش كله
(٣٦) ولا راح يطفئنى بأثوابه الغنى
(٣٧) وما حاجتى بالمال أبغى وفوره
(٣٨) أسرت وما صخبى بعزل لدى الوغى
(٣٩) ولكن إذا حم القضاء على امرئ
(٤٠) وقال أصيحابى : الفرار أو الردى
(٤١) ولكنتى أمضى لما لا يعيبنى
(٤٢) يقولون لى : بعث السّلامة بالردى
- إذا الهم أسلانى ألح بى الهجر
لها الذنب لا تجزى به لى العذر
على شرف ظمياء جللها الدعر
تنادى طلاً بالواد أعجزة الحضر
ليعرف من أنكرته البدو والحضر
إذا زلت الأقدام واستنزل النصر
معوّدة ألا يخل بها النصر
كثير إلى نزالها النظر الشذر
واشبع حتى يشبع اللب والنسر
ولا الجيش مالم تأته قبلى النذر
طلعت عليها بالردى أنا والفجر
هزيماً وردتنى البراقع والغمر
فلم يلقها جهم اللقاء ولا وعر
ورحت ولم يكشف لأثوابها ستر
ولا بات يغنينى عن الكرم الفقر
إذا لم أفر عرضى فلا وفر الوفر
ولا فرسى مهر ولا ربه غمر
فليس له بر يقيه ولا بحر
فقلت هما أمران أحلاهما مر
وحسبك من أمرين خيرهما الأسر
فقلت : أما والله ما نالنى خسر

(٢٧) أقره : أصونه .

(٢٨) المهر : الفرس الفتى غير المجرب . الفمر : من لم يجرب الأمور (الجاهل) .

(٢٩) حم : قرب ودنا .

- (٤٣) وهلى يتجافى عنى الموت ساعة
 (٤٤) هو الموت فاختر ماعلا لك ذكره
 (٤٥) ولاخير فى دفع الردى بمذلة
 (٤٦) يمنون أن خلوا ثيابى وانما
 (٤٧) وقائم سيفى فيهم اندق نصله
 (٤٨) سيدكرنى قومى إذ جد جدّهم
 (٤٩) فإن عشت فالطعن الذى يعرفونه
 (٥٠) وإن مت فالإنسان لأبد ميت
 (٥١) ولو سدّ غيرى ماسدّت اكتفوا به
 (٥٢) ونحن أناس لاومطّ بيننا
 (٥٣) تهون علينا فى المعالى نفوسنا
 (٥٤) أعزّ بنى الدنيا وأعلى ذوى العلا
- إذا ما تجافى عنى الأسر والضر
 فلم يمت الإنسان ماحيى الذكر
 كما ردها يوماً بسوءه عمر
 على ثياب من دماهم حمر
 وأعقاب رمحى فيهم حطما الصدر
 وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر
 وتلك القنا والبيض والضمر الشقر
 وإن طالت الأيام وانفسح العمر
 وماكان يغلو التبر لو نفق الصقر
 لنا الصدر دون العالمين أو القبر
 ومن خطب الحساء لم يغلقها المهر
 وأكرم من فوق التراب ولا فخر

(١)

والشاعر يرسم صورة دقيقة غاية فى الذاتية والواقعية ، وهو يسقط من خلالها كل أبعاد صراعه النفسى كما عاشه - بصدق - فى عالمه الجديد بعيداً عن وطنه ، فهو فى حال لم يكن يحمد عليه بعد أن كان الأمير الفارس ، إذ تحول إلى الأسير المكبل ، على غير توقع منه أو ترقب ، وعن غير ضعف ، أيضاً أو تخاذل ، من هنا أصبحت الدوافع النفسية شديدة فى حرارتها وتدققها ، مما جعل الشاعر يستطرد فى عرضها فى كثير من صور القصيدة التى أدارها من هذا الجانب حول لوحات ثلاث تتعلق بطبائع الصراعات التى سيطرت عليه .

لوحة الأسر وماجناه عليه من آلام لم يعد يتحملها إلا لإيمانه بالموت والمصير والقدر الذى لا يستطيع منه فراراً ، ولوحة الحنين التى لايفتا يضعف أمامها ، ولضعفه هنا مبرراته التى تنتهى به إلى تركيز المشاهد حول مايجن إليه فى وطنه من أهله وأولاده ، واللوحة الثالثة يديرها حول عتابه لسيف الدولة لتأخره عن نجدته ، وهو

عتاب له وقع خاص ، ومذاق خاص أيضاً ، لأنه وليد ظروف معينة يبدو فيها الصدق مؤكداً في صيغ المزاخمة التي يندفع إليها الأمير حين يجد نفسه أسيراً ، ولم يسرع ابن عمه بحكم موقعه السياسي إلى نجدة وفك وثاقه ، وكأنه - بدوره - قد عاش صراع الواجب والعاطفة في أشد صوره .

وكان كل لوحات أبي فراس راحت تكتسب هذا التميز الذي جعل للتجربة فيها وقعاً خاصاً ، تبرزه طاقاته التي استغلها في توصيل التجربة بهذا الصدق وذلك الانفعال ، ويبدو الشاعر شديد الحرص في معالجته الفنية ، ابتداء من صياغة المقدمة التي تبدو غزلية ، وهو يجيد استغلالها في عرض موقفه النفسي ، حيث يصوغ الحكمة متخذاً منها رابطاً عقلياً دقيقاً يشد خيوطها العاطفية ، وإن كان الموقف العاطفي عنده يقود - في تدرج منطقي مقبول - إلى هذه الصورة الحكيمة التي يعرضها من خلال رؤيته للأيام نتيجة حفظ المودة من جانب وفقداء من جانب صاحبه .

واستطاع أبو فراس أن يضع في المقدمة من الألفاظ ما يتناغم مع واقعه الحزين في شوقه وحنينه إلى وطنه فهو «مشتاق» ، وعنده لوعة ، ولا يذاع له سر ، وتكاد النار تضيئ بين جوانحه ، صحيح أنها تعبيرات يستخدمها شعراء الغزل كثيراً في عرض مواقفهم في قمة انفعالاتهم ، ولكن الذي لا يخفى هنا هو ذلك التدفق الشعوري الذي يكشفه توالي الأبيات من واقع التمزق الذي يعيشه الشاعر ، ومعه تتوالى الصورة المؤلمة على ماتحمله من اللوعة والشن على هذا النحو ، ولذلك تبدو أهمية لفظة «الفكر» التي اتخذ منها الشاعر قافية البيت في قوله :

تكاد تضيئ النار بين جوانحي إذا هي أذكتها الصبابة والفكرُ

وما إن يستغرقه حديث الغزل حتى يقطعه بتلك الحكيم التي توحى بدخول الوعي أو الفكر شريكاً للعاطفة ، ومؤكداً كل ما هو بصده ، إذ يعدّ مؤشراً أميناً يكشف عن طبيعة الموقف على ما يفيض به من الحس الحزين إزاء وطنه ، ففي حديث الوشاة يطرح حكمة عقلية تماماً :

فإن كان ماقال الوشاة ولم يكن فقد يهدم الإيمان ما شيد الكفرُ

ثم يرد هذا الحوار العقلي الذي يديره من خلال صاحبته حول الدهر ، ومنه يستطرد في الحديث الحكيم :

فقلت : معاذ الله ، بل أنت لا الدهر فقلت : لقد أرى بك الدهر بعدنا

وتهلك بين الهزل والجذ مهجة إذا ماعداها الين هذبها الهجر

ولانتكاد المقدمة تنتهى حتى يؤخذ الشاعر بنشوة بطولية عالية ، يريد من خلالها أن يقتحم وقاعه الحزين ، وأن يحقق عليه انتصاراً مطلقاً من خلال حوار مع صاحبه ، فهو لا يريد أن تذوب نفسه ، أو تروح ضحية الزمن والهجر والغدر والذعر ، ولكنه حاول إنقاذها من ذلك الخضم ، ليعرضها في صورة موجبة تقمص فيها شخصية الفارس البدوي القديم ، كما عرفته الجاهلية ، عملاقاً يضرب به المثل أحياناً في كرمه أو فروسيته ، فكان حاتم الطائي موضع اختياره في عدد من أبيات المقدمة ، على نحو قوله :

نزوغ إلى الواشين في وإن لي لأذنا بها عن كل واشية وقر

مردداً ما عرضه حاتم في ختام رائيته وقد خص بالصورة حديث الوشاة ، بينما خص حاتم بها نساء جيرانه :

بعمني عن جارات قومي غفلة وفي السمع مني عن حديثهم وقر
وهو في قوله أيضاً :

فأيقنت أن لا عز بعدى لعاشق وأن يدي مما علفت به صفر

يقترّب من ترديد مقاله حاتم في خطابه لماوية :

ترى أن ما أهلكك لم يك ضربي وأن يدي مما بخلت به صفر

وفي تأكيد مكانته وحجم بطولته ، وتصوير معرفة القوم به ، يعرض ذلك كله مخاطباً إياها في صيغة النهي :

فلا تنكريني يا ابنة العم إنه ليعرف من أنكرته البدو والحضر

إذ يكاد يكرر أيضاً مقاله حاتم مستشهداً بالأقوام على كرمه

وقد علم أن حاتم أراد ثراء المال كان له وقر :

وكذا بدا قريباً من قول عمرو بن كلثوم مستشهداً على مكانة تغلب وصفات أبنائها :

وقد علم القبائل من معد إذا قُبِبَ بأبطحها بنينا

بأننا العاصمون بكل كحل وأنا الباذلون مجدينا

وأنا الحاكمون إذا أطعنا وأنا الضاربون إذا عصينا

وربما كانت استعانته بحاتم أكثر وضوحاً منذ الأبيات الأولى للقصيدة حتى في

حديثه عن الوصل والهجر حيث يقول غائباً :

حفظتُ وفِيتُ المدة بيننا واحسنُ من بعض الولاء لك المُنذرُ

مردداً فيه قول حاتم غائباً أيضاً في مطلع رائيته :

أما ترى قد طال التجنب والهجر وقد عذرتني أي طلابكم المُنذرُ

ثم يصوغ فلسفته وعلاقاته في الحياة ؛ ويسجل رؤيته لها من نفس المنظور الغامض أيضاً ؛ خاصة حين يجره الحوار إلى تحديد موقفه من الغنى والفقر فيقول :

ولا واه بطلبي بالتوايه الغني ولا بات بختي عن الكرم الفُقر

وما حاجني بالمال أبغى وفورة إذ لم أفر عرشي فلا وفر الوفر

إذا يندو - هنا - خير رفيق لأبي فراس ؛ وكأننا أكمل له تلك الصحبة الفكرية في غرته ؛ وهي صحبة استعان فيها بالكثير من فلسفة حاتم في طبيعة العطاء وأصاله الغنى والاعتداد بالفقر جميعاً أيضاً في قول حاتم :

لبنا مبروك الدهر لنا وغلظة وكلا سفاهة بكاسيهما الدهر

فما زدتنا بغياً على ذي قرابة غنايا ولا أزي بأحسانا الفقر

وكذلك قوله في فناء المال وزواله :

أما ترى ما يغني الثراء عن الغنى إذا حشرفت يوماً وضاق بها الصدر

إذا لا يتغنى من المال وفرة إلا من أجل العطاء ؛ ليضيف إليه أبو فراس ما رده زهير حول وفور العرض ؛ والحرص عليه ؛ تطبيقاً لحكمته المبرورة :

ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفقره ومن لا يملك الشيم يشتم

وهو في لوحته التي يضمها معالم فروسيته وشجاعته لا يقل عن أي بطل فارس ؛ ممن كانوا قديماً أملاً للهالة قبائلهم ببنوهم ؛ وفخرها بمكانتهم فيها ؛ ولذا يطرح بطولته جروباً متعدد الملامح حول سؤالها عنه ؛ وهو معروف في قومه ؛ مما يخرج الاستفهام إلى حقل الاستنكار :

تسألني من أنت ؟ وهي عليمه وهل يغني مثلي - على حاله - نكر

فهو التساؤل الذي يطرحه عذرة وأجاب عليه في آن واحد ؛ موجهاً خطابه إلى عبلة ؛ ومجيباً من خلال أقرانه من الفرسان ؛ وهي إجابة أراد لها أن تكشف عن علاقته - من حيث المكانة - بطبقة الأحرار ؛ فكان له من ذلك ما أراد :

هَلْ مَأَلَتْ أَغْمِيلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنَّ كُنْتَ جَاهِلَةً بَمَا لَمْ تَعْلَمِي
يُخْبِرُكَ مِنْ شَهِدِ الْوَقِيعَةِ أَنَّنِي أَغْمَشِي الْوُغَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ
وَهِيَ الصُّورَةُ الَّتِي اتَّخَذَهَا الْمُتَنَبِّي وَسَيَّلَتْهُ فِي رَحْلَتِهِ إِلَى سَيْفِ الدَّوْلَةِ :

سَلَى عَنْ سِيرَتِي فَرَسِي وَسَيْفِي وَرَمَحِي وَالْهَمْلَةَ الدَّفَاقَا

ثم يبدو أبو فراس شديد الحرص على تسجيل الصورة الواقعية لأسره الذي لم يكن نتيجة ضعف في شخصه ، ولا عن تخاذل عرف عنه في سلوكه القتالي ، ولا انسحاب يمكن أن ينوط به ، ولا انهزامية نسبت إليه في مواجهة أعدائه ، ذلك أن كل هذه الصفات بدت متناقضة مع ما هو بصده من بطولة راح يترنم بها من خلال تلك الأصوات العالية المدوية حيث يبرز طبيعة أسره قائلاً :

أَسِرْتُ وَمَا صَبَحِي بِغَزَلٍ لَدَى الْوُغَى وَلَا فَرَسِي مُهْرٌ وَلَا رَبُّهُ غَمْرٌ

إذ ينفى عن أصحابه أن يفقدوا أسلحتهم أو أن تضعف خبرتهم بالحرب وهم أهلها ، كما ينفى عن فرسه - أيضاً - فقد التجربة ليسجل له الإمام بالخبرة القتالية ، ثم ينفى عن نفسه - هو الآخر - كل ما يشي بجهله بدروب القتال وخططه ، ولا يكاد يهدأ حتى يؤكد أن كل معالم البطولة كانت قائمة بارزة بين يديه ، كما أوجدها المتنبى بين يدي سيف الدولة حين برز ابتسامته في وقت شدة القتال في قافيته :

فَلَا تَسْتَنْكِرُنَّ لَهُ ابْتِسَامَا إِذْ فَهَقَ الْمَكْرُ دِمَا وَضَاقَا

لَقَدْ ضَمِنَتْ لَهُ الْمَهْجَ الْعَوَالِي وَحَمَلَتْهُمُ الْغَمِيلَ الْعَنَاقَا

ذلك أن الضربة القديرة التي صرح بها واعترف في مقدمة الغزل ظلت مسيطرة عليه في موضوع القصيدة ، ولم لا وقد توافرت له كل سبل الانتصار على هذا النحر ، ومع هذا لم يجد أمامه وأصحابه إلا أمرين اثنين ، ولكن كليهما يبدو مرأً ولذلك رايح يحمل القضاء تبعه ماحل به قائلاً في صيغة حكيمية أيضاً :

وَلَكِنْ إِذَا حُمَّ الْقَضَاءُ عَلَى أَمْرِي فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ بِقَسْبِهِ وَلَا بَحْرُ

ثم يحددها في إطار الموقعة التي أسرف فيها ، وحواره مع أصحابه ، يوم أن قهرهم القدر على هذا النسق :

وَقَالَ أَصْحَابِي : الْفَرَارُ أَوْ الرَّدَى لَقُلْتُ : هُمَا أَمْرَانِ أَحْلَاهُمَا مَرُ

ولعل في رفضه الفرار ما يؤكد نزعة البطولة في نفسه ، فهو لا يريد أن يعترف بتخاذله أمام سطوة الموت ، صحيح أنه يلاقيه ، ولكنه يعانقه ولا يخشاه ، وكذلك

الأسر الذي يتهدهه فلا يأبه به كثيراً ولا يعيره جل اهتمامه ، بل يستمر مقاتلاً حتى يؤسر :

ولكننى أمضى لما لا يعيبنى وحسبك من أمرين خيرهما الأسرُ

ولذلك يرفض لوم من يؤاخذه على عدم فراره ، لاقتناعه بسلامة المسلك وضرورة التقدم فيه ، ورفض التخاذل ، فهو لا يجد قيمة للفرار من الموت ، وهو مطمئن إلى ضرورة ملاقاته إن آجلاً أو عاجلاً :

ولكننى أمضى لما لا يعيبنى وحسبك من أمرين خيرهما الأسرُ

وكان الفرصة تواتيه ليعرض فلسفته حول قضية الموت بشكل مفصل ، فلا يرى حياته إلا في خلود بعد موته ، وكأنه يستشعر النغم الحاتمي :

يقولون لى بعث السلامة بالردى فقلت : أما والله ما نالى خُسْرُ

وربما اتخذ من حتمية الموت وضرورته مشجباً يعلق عليه همومه ، وعندئذ يرفض الذل أو الاستكانة ، كما صنع طرفه مع اقتناص اللذة إيماناً منه بأن الفناء حكم قدرى ضرورى لا مرد له فقال على سبيل التحدى :

ألا أيهذا اللامى احضر الرغى وأن أشهد الذات هل أنت مُخلدى ؟

فإن كنت لا تستطيع دفع منبى فدعنى أبادرها بما ملكت يدي

وعلى سبيل التقرير والاطمئنان المؤكد راح يطرح قوله المشهور :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرغى ونيساه باليد

وكان اطمئنانه إلى قدرية الموت وحتمية هو مادفع أبا فراس إلى الاستمرار في القتال ومواصلة الاقتحام ، ورفض الفرار ، وفي القتال بدا طبيعياً أن يستشهد بمن شرع الغزو في الجاهلية على ما فيه من حس المبالغات المطلقة ، فهو لا يدفع الردى بمذلة ، ولا يقبل الهوان بحال ، بل يغزو كما غزا عمرو بن كلثوم ليرجع براياته على النهج التغلبى الذى صورته عمرو أيضاً :

بأنا نورد الرايات بيضاً ونصدهن حمراً قد روينا

فإذا بثياب أبى فراس فى إطار نفس السياق :

يمنون أن خلوا ثيابى وإنما على ثياب من دماهم حمرُ

وإذا هو يقتحم مرحلة العناق والتلاحم المباشر بلا خوف ، فقد اطمأن إلى

سلامة قضيته :

وإن ميتٌ فالإنسان لا بد مَيِّتٌ وإن طالت الأيام وانفسح العمر
وعلى هذا الأساس راح يقاتل ويسعد بالقتال كما سعد به عمرو :

كأن سيوفنا فسنا وفيهم مخاريق بأيدي لاعبين
كأن ليابنا منا ومنهم خضن بأرجوان أو طلينا

وإذا بأدوات القتال عند أبي فراس تبدو عاملة أيضاً بنفس الصورة
وقائم ميفى فيهم اندقُ نصله وأعشابُ رمحي فيهم حُطِمَ الصدر

ومع استمرار إيمانه بحتمية الموت من ناحية ، واطمئنانه إلى بطولته التي لم
تقهر إلا أمام القدر من ناحية أخرى ، يظل لأبي فراس إصراره على تصور ضخامة
ذاته وتوهجها من خلال فرديتها ، وانتمائها إلى قوم من السادة الشجعان أيضاً ، فلا
تنتهى القصيدة بالاستسلام ، كما يتوقع من أسير ، ولكنها تنتهى بتلك النغمة العالية
التي ارتفع صداها ، وفيها صور خلاصة موقفه من الحياة ثم افتخر بقومه :

تهون علينا فى المعالى نفوسنا ومن عطف الحساء لم يغلها المهرُ
أعزُّ بنى الدنيا وأعلى ذوى العُلا وأكرم من فوق التراب ولا فخرُ

(٢)

ويظل للقصيدة دورها فى كشف الأبعاد النفسية التى عاشها أبو فراس فى أزمنة
التميزة ، وهو يرفض فيها أن يستسلم حتى يقع أسيراً ، فإذا هو يسلك نفس المسلك
البطولى الذى اتخذ منه لنفسه فلسفة حياة فى حربه وسلمه على السواء ، ومن هنا
ظهرت قدراته الفنية على التصوير ، وتعميق الصورة وتكثيفها مدعومة بالحكم من
حين إلى آخر ، حيث تأتى بدلالاتها العامة الشاملة ، لتربط بين مشاهد سابقة وأخرى
لاحقة لها ، كما يلعب الاستطراد فيها نفس الدور التوكيدي الذى بدا استجابة طبيعية
لوقع الحياة الجديدة على نفس الشاعر من ناحية ، وكيف وصل إلى هذا النمط من
الحياة من ناحية أخرى .

وتظل للصيغة الخطابية سطوتها على القصيدة وانتشارها ، فالمقدمة خطابية

وهذا طبيعي في حديث الغزل الذي يصطنع من القصصية حوارها ، ولكنه يبدو في حاجة طبية أيضاً إلى إفراغ آلام نفسه وأحزانه من خلال تكرار هذا الحوار بواسطة صاحبه حين يطيله معها ، فهو يريد أن يتحدث إليها ، ويتناقش معها ، ويجادلها إلى أن يبدأ في سخطه عليها حين ينهاها عن أن تذكره ، وعندئذ يستخدم ما حلاله من صيغ مؤكدة :

«وانى لجرار وإنى لنزال ، ولكنى أسعى لنا لا يعينى ... إلخ .

ومع خطابية الأداء لاتخفى التقارير التي أصبحت سمة غالبية على القصيدة كلها ، تطبعها بطابعها ، وتنشر عليها ظلالها ، حتى إذا مالجأ إلى التصوير لم يبتعد كثيراً عن نهج القدماء ، وكأن الموقف يفرض عليه الصورة الجاهزة التي يحاول أن يعدل فيها تناسباً مع حالته ، فهو يخضع للزمان وحكم صاحبه في صورة بدوية يرسمها قوله :

وقلبت أمرى لأرى لى راحة	إذا لهم أسلاني ألح بى الهجر
فعدت إلى حكم الزمان وحكمها	لها اللنب لا تجرى به ولى العذر
كأنى أنادى دون ميثاء ظبية	على شرف ظمياء جللها الذعر
وتجفل بنا ثم تدنو كأنما	تنادى طلاً بالواد أعجزه الحضر

فهو لا يجد من معادل لحالته إلا في صورة تلك الظبي الذي وقف في أعلى الزبوة يتربص صائده ، وهى صورة تنبئ لها الشاعر القديم منذ رسمها الأعشى في وصف إيريق الخمر ، كأن إيريقهم ظبي على شرف ، وكما عرضها مسلم بن الوليد في قوله الذى مر بنا :

كان ظباء عكفاً فى رياضها أباريقها أوجسن قعقعة النبل
ومع الإيغال فى نفس الصورة عند أبى فراس تبدو تلك الظبية باحثة عن وليدها ، شديدة الלהفة عليه ، على نهج ما صاغه عمرو بن كلثوم :

فما وجدت كوجدى أم سقب أضلعه فرجعت الحنينا

فهى لاتصدر إلا عن هذا الصوت الذى يمتلئ حثيثاً يصحبه ما أصابها من وله شديد على وليدها أثناء البحث عنه ، كما سبق أن صورته تصور تأبط شرا لنفسه أثناء عدوه «بواله» من قبيض الشد غيداق ، ولاتخفى قدرات الشاعر على الصياغة ، وخاصة فى استعمال تلك الجمل الاعتراضية التى كان فى اعتراضها الأبيات من

الطرافة الفنية ما يجعلها ظاهرة تلفت النظر ، ويبدو أنها شغلت الشاعر نفسه ، فأكثر من إيرادها ، ففي الوفاء وفيت ، - وفي بعض الوفاء مذلة - ، لآنسة ، إلخ .

وفي استجابته لها عن رضى منه أو اقتناع : فقلت - كما شئت وشاء لها الهوى - فتيلك ...

وفي إلصاقه كل الهموم بها دون غيرها : وما كان للأحزان - لولاك - مسلك ...

فصياغة القصيدة - بوجه عام - لاتتم إلا عن قدرات فنية واعية استطاع فيها الشاعر أن يحكم الصياغة ، تطبيقاً لها واقع النفس بعمق ، فكانت انتفاضة نفسية يكثر فيها التكرار وتتعدد المشاهد والصور ، ويبرز الاستطراد حسب طبيعة الدفقات الشعرية هدوءاً أو عنفاً ، سلباً أو إيجاباً ، ليخرج علينا الشاعر في نهاية المطاف بوثيقة تاريخية لها قيمتها ، لأنها إنما تصيف إلى ما بين يدي المؤرخ من المعلومات السياسية بعداً توثيقياً لاتخفى أهميته حول ظروف العصر ، وهي - على المستوى الفني - تسجل قساعات المدرسة التي ينتمى إليها الشاعر حتى أصبح حلقة من حلقات التراث في عبقريتها موروثات متعددة مع واقع خاص متميز له أبعاده النفسية ومؤثراته الخارجية على تنوعها أيضاً ، وهي مدرسة اكتمل لها نضجها ، وسلمت لها أدواتها ، حتى أصبحت واضحة الأداء .

ويبقى في القصيدة تلك الدفقة الشعرية العالية التي امتلأت برمز واحد يعكسه الحنين الذي يشد كل أجزائها ، وهو حنين يضاف عليها وحدة نفسية وتماسكاً فنياً ، مما يسجل لها ذلك التوحد الموضوعي والعضوي ، إذ لم تخرج عن معالجة قضية واحدة شغلت الشاعر وأقضت عليه مضجعه ، فوقف أمامها متحاوراً مرة من خلال الآخرين ، وأخرى من خلال نفسه حول قضايا الحس والغيب جميعاً .

وتبقى إمارة أبي فراس في فن الشعر - وهذه القصيدة نموذج جيد منه - تبقى مكملة لإمارته في حياته العامة فارساً عملاقاً ، ويطلاً مشهوداً له بالشجاعة ، لانهزم ولا ينسحب ، فإذا كشرت له المنية عن أنيابها تقبلها بتلك الروح العالية مرحباً ومقتنعاً غير يائس ولا باك ، الأمر الذي دفعه إلى تسجيل فلسفة رؤيته لها على هذا النحو .

ومقاييس تلك الإمارة في الفن والحياة معاً يظل أبو فراس محتفظاً بتميزه دون نظرائه من الشعراء الأمراء ، فلا شك أنه سلك مسلكاً جاداً يختلف عما عهدناه عند الوليد بن يزيد أو عبدالله بن المعتز في طبيعة صراعاته ، وأساليب معالجته لها .

(٣)

الانتصار المطلق للأنا

(أبو العلاء)

وصاحب الذات المتوهجة هنا هو أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان بن محمد التنوخى ، لقبه أبو العلاء ويرى أنه رأى أن من الظلم أن يضاف إلى التصعيد والعلو فقال :

دُعيت أبا العلاء وذاك مَينٌ ولكن المسحح أبو النزول

وقد أثر أبو العلاء أن يختار لنفسه لقب «رهين المسحسين» وإن قد رآها فى اللزوميات، ثلاثة : أحدهما منزله ، وثانيهما : بصره ، وثالثهما نفسه التى لاقت حبسها فى جسده .

وُلد فى معرة النعمان ، ونُسب إليها ، ثم كُفَّ بصره فى الرابعة من عمره ، وبدأت ثقافته كما كان عند معظم الشعراء بدرس لعلوم الدين واللغة العربية ، ثم العلوم العقلية والفلسفية ، فقد أثر أن يرحل للمزيد منها ، فتوجه إلى بغداد حيث اطلع على الفلسفة الهندية والفارسية ، وفى غيرها تعلم الكثير من نشأ فى أسرته التى عرف فيها بالشعر والعلم والقضاء ، حتى بدأ يقرض الشعر وهو دون الحادية عشرة من عمره .

رحل إلى حلب لسمع اللغة من علمائها ، وكان لها فى ذلك الوقت عظيم الشأن كإحدى الحواضر الكبرى للمسلمين ، ثم ملكها الروم فى سنة ٤٧٧ هـ ، ثم استردها السلجوقيون ، ويقال أنها تمتعت بمكتبة عربية تشتمل على نفائس الكتب ، فحفظ منها أبو العلاء الكثير .

وسافر أبو العلاء إلى طرابلس الشام ، وكانت رحلته المعروفة إلى العراق واللاتفية وجميعها رحلات تكشف عن أبعاد ثقافته من ناحية ، وحرصه على استكمالها من ناحية أخرى ، فقد امتدت تلك الأبعاد وذلك الحرص منذ درس على أبيه، إلى أن أصبح جوالاً يطوف بحواضر المسلمين المختلفة ، ثم أضاف إلى كل ماثقه تجاربه الخاصة بعد أن اكتملت له أدواته ، ونضج فكره ، ولذا بدأ درسه مستقلاً بعد أن اكتفى بما جمعه فى جعبته من علوم عصره ، ويبدو أن بدايات التشاؤم قد

بدأت تدب إلى نفس أبي العلاء ، ووجدت طريقها إلى أعماقه منذ أن فقد تثقيف نفسه بكل ما أتيج له من فرص ومصادر .

كما يبدو أن طموحه الثقافي قد دفعه إلى عدم الاستقرار في بلد ما ، فحين ثقلت عليه حياته في المعرة لأنه لم يجد فيها ما يستهدفه من علم أثر أن يرحل إلى رحيله قد بدا مهتماً برغبته في ذلك التحصيل ، وحرصه على السعي خلفه ، وبغضه للحياة السياسية ، بما حققت به - وقتئذ - من فتن وخلافات وصراعات ، ولكن أمل الشاعر الفذ قد خاب حين عجز عن تحقيق الثراء لنفسه في بغداد خاصة حين صنّفه على الملوك والوزراء ، وإن كان - مع هذا - لم يسلم من وجود كثرة من حساده والحاquدين عليه .

وفي عودته إلى المعرة بلغه نعي أمه ، وكان له وقع في نفسه إذ بدا شديد الألم والحزن ، وكأن المصائب قد تأمرت عليه بهذه السلسلة الطويلة من الأحزان ، مما دفعه إلى أن يعكف في بيته ، ويعتزل الناس .

اتهم أبو العلاء بالزندقة ، مما جرّ عليه الكثير من الأذى ، وإن لم تصب تلك التهمة بسوء في نفسه ، ولا في شهرته العلمية ، إذ اقتنع ببراءته منها ، كما أقنع نفسه ببراءته من عالم السياسة العلمية التي شهداها العصر ، ربما بسبب من فقد بصره الذي لم يمكنه من لقاء الملوك والأمراء ومشاركة أولى الأمر في سياسة الدولة ، وربما جاء نفوره من السياسة بسبب من شدة حياته مما دفعه إلى تفضيل الحياة في بيته بعيداً عن أضواء العصر وضجيجها قريباً من الزهد والحكمة راعياً أيضاً عن الزوجة والولد .

ومن منطق العزلة عاش أبو العلاء في حذر دائم من الناس ، فكان سيئ الظن بهم ، ولم يخفف عليه متاعب حياته إلا صلاته الوثيقة بملكة الشعر والكتابة ، مما اتخذته له أنيساً في عزلته ، لذا ترك الكثير من الآثار الأدبية المشهورة على نحو ما نرى في دواوينه : (سقط الزند) و (الدرعيات) و (اللزوميات) ، فقد نظم الأول في فترة مبكرة من شبابه ، وجعل الثاني خاصاً بوصف الدرع ، ورصد معالم حياته العقلية والوجدانية في اللزوميات . ولم يقف المستوى الثقافي لأبي العلاء عند حدود دائرة الإبداع ، بل تجاوزها بحكم ماهيئ له من ملكة قوية متنوعة بحكم تعدد صلاته بالناس ، وتعمقه في الدرس العلمي وتعرفه على طبيعة العلاقات الاجتماعية ، فكان له في النقد الأدبي رصد أيضاً ، وكان من عظيم آثاره «رسالة الغفران» التي سلك فيها إلى النقد مسلماً خفياً استغل فيه ملكته المتميزة التي أجاد استغلالها في الصور الساخرة التي اشتملت عليها .

وتكشف لزوميات أبى العلاء ورسالة الغفران عن كم متميز مما ثقفه وحصله من علوم العصر وفلسفته ، مما زاد من ثقته بنفسه فى كل ما يحدث ويكتب حتى استطاع أن يبلور فلسفته حول إيمانه مطلق بالعقل وحده ، مخالفاً بذلك أهل السنة لأنهم يقدمون الشرع على العقل وإن آمنوا به ، كما خالف مذهب المعتزلة لأنهم يهتمون بالعقل ، وانتهى فى موقفه الفلسفى إلى رأى الفلاسفة النظريين من اليونان والمسلمين فى الاعتماد على العقل خاصة فيقول :

يُرْتَجَى الناس أن يقوم إمامٌ	ناطق فى الكتيبة الحرماء
كذب الظن لا إمام سوى العقل	مُشيراً فى صحبه والمساء
فإنما ما أطعته جلب الرحـ	مة عند المسير والإرساء

وراح يقول :

سابع من يدعو إلى الخير جامداً وأرحل عنها ما إمامى سوى عقلى

ومن خلال العقل راح يفلسف حياته ، ويناقش قضايا أبعاد واقعه ، فتعددت آراؤه التى دارت فى معظمها حول محور ثابت استقرت عليه حياته ، كما اقتنع بها ، وإن كان قد أخذ بالتقية حين ازداد سوء ظنه بالناس وعاش حذراً منهم ، ولكنه لم يترك الفرق الخاصة إلا وناقشها وناظرها ، ولم يترك لها فرصة لاتهامه خاصة حين دعا إلى التمسك بالدين والعبادات دون أن يتناقض هذا مع إيمانه بالعقل :

ولا تُشْرِكَنَّ رَعَاً فى الحبا ة وأد إلى ربك المُفْنَرَضُ

كما سجل إيمانه باليوم الآخر وتصديقه بالحساب والبحث والنشور والعقاب حين عرضت له مشكلة الموت والحياة :

وهى الحياة فعفة أو لسة ثم الممات فجنة أو نار

وراح أبو العلاء يضرب على أوتاره الخاصة يتعمق واقعه النفسى ، ويبالغ فى اعتزازه بذاته التى جعلها محور الكون ومصدر الفكر ، فأعطاهما نصيبها من التقدير ويبالغ فى إنصافها ، فأفاض فى تحليل ما يحسه فى واقعه العملى والاجتماعى ، ولم ينس أن يرسم كثيراً من المشاهد الدقيقة التى تصور شخصيته وموقفه منها ، وتحدد طبيعة الرؤى التى خلغها على العالم من حوله من خلال نمط من التزهج الذاتى الذى انطبق بصورة جليلة من قصيدته اللامية :

عما في والقدام وحيزم ونائل
بصدق واشهر أو يخيب سائل ؟
وايسر مجرى انبي عنك راحل
فاهرون شي ما تقول العواذل
ولا ذنب لي الا العلة والفواضل
رجعت عندي للانام طوايل
ياخفاء شمس ضوءها متكامل
ويشغل رضى دون ما انا حامل
لات بما لم تستطعه الاوائل
واسرى ولو ان الظلام ججافل
على اني بين السماكين نازل
ويقصص عن ادراكه المتناول
جاهلك حتى ظن اني جاهل
وواصفاءكم مظهر النقص لفاضل
اذا نصبت للفرقدين الحبال
وتحسد اسحاري على الاصائل

(١) ألا في سبيل الحمد ما أنا فاعل
(٢) أعندي وقد مارست كل خفية
(٣) أقل صدودي انني لك مبغض
(٤) إذا هبت النكباء بيني وبينكم
(٥) بعد ذنوبي عند قوم كثيرة
(٦) كاني إذا طلت الزمان واهله
(٧) وقد سار ذكرى في البلاد فمن لهم
(٨) يوم اللبالي بعض ما أنا مضمير
(٩) واني وان كنت الأخير زمانه
(١٠) وأعدو ولو ان الصباح صوارم
(١١) ولي منطق لم يرض لي كنه منزلي
(١٢) لدى موطن يشافه كل سيد
(١٣) ولما رأيت الجهل في الناس فاشيا
(١٤) فم أعجبا كم يدعى الفضل بالفض
(١٥) وكيف تنام الطير في مكانها
(١٦) يتافس يومي في امسى تشرها

- (١) الناي : العطاء بمعنى النوال .
(٢) مارست : صبرت على مراس الأمور .
(٣) أقل : كل ربح تهب بين مهدي ربحي . والنكباء من الرياح التي تهب منحرفة عن مهاب الرياح .
(٤) النكباء : كل ربح تهب بين مهدي ربحي . والنكباء من الرياح التي تهب منحرفة عن مهاب الرياح .
(٥) وسعت بذلك لأنها تكثرت عن الجهات الأربع .
(٦) الفواضل : العطاء .
(٧) طوايل : طائل وهي الترة أو النحل أو النار أو الحقد .
(٨) طوايل : طائل وهي الترة أو النحل أو النار أو الحقد .
(٩) رضى : اسم جبل .
(١٠) مضمير : اسم جبل .
(١١) الجاهل : الجهل العظيم الضخم .
(١٢) السماكين : قضا الاعزل والرايح .
(١٣) السماكين : هما الاعزل والرايح .
(١٤) تجامل : أرى من نفسي أنه جاهل وليس به .
(١٥) وكنت : أرى من نفسي أنه جاهل وليس به .
(١٦) تنصب للصيد : سقط الزند ١٧/٢ .

- (١٧) وطال اعترافى بالزمان وصرفه
 (١٨) فلو با عَضْدَى مائسَف منكى
 (١٩) إذا وصف الطائي بالبخل مَادِر
 (٢٠) وقال السَّهْا للشمس أنت خَفِيَّةُ
 (٢١) وطاولت الأرضُ السماءَ سَفَاهَةً
 (٢٢) فياموت زُرَّان الحياةَ ذَمِيمَةً
 (٢٣) وقد اغتدى والليلُ يبكى تأسُفًا
 (٢٤) بهريح أعيرت حافزًا من زَبرجد
 (٢٥) كأن الصُّبَا أَلْقَتْ إِلَى عَنَانِهَا
 (٢٦) إذا اشعافت الغيلُ المناهلَ أَعْرَضَتْ
 (٢٧) وَلَيْلَانِ حَالٍ بالكواكبِ جُوزُهُ
 (٢٨) كأن دُجَاهَ الهجرِ والصَّبحِ موعِدُ
 (٢٩) قطعت به بحرًا يعبُ عِبَابُهُ
 (٣٠) من الزَّنجِ كهلٌ شاب مَفْرُقُ رأسه
- فلستُ أبالي من تغولُ الغوائلُ
 ولو مات زندي ما بهكتُهُ الأناملُ
 وعيرُ قسًا بالسفاهة جَاهِلُ
 وقال الدُّجَى بِاصْبَحُ : لونك حائلُ
 وفاخرت الشَّهْبُ الحصى والجنادلُ
 وبانفس جـَدَى إن دهرك هازلُ
 على نفسه والنجمُ فى الغرب مائلُ
 لها التُّبرُ جسمٌ واللَّجَيْنُ خلاخلُ
 تُخبُّ بِسَرَجَى مرة وتناقلُ
 عن الماء فاشتافت إليها المناهلُ
 وآخرُ من حَلَى الكواكبِ عاطلُ
 بوصل وضوء الفجر حبَّ ممّا طلُ
 وليس له إلا التَّبَلُّجُ ساحلُ
 وأوثقَ حتى نهضهُ متشاقِلُ

- (١٧) غاله يفوله : إذا أهلكه ، مفردها غائلة وهى المهلكة .
 (١٩) الطائي : حاتم الطائي . مَادِر : رجل من بنى هلال بن عامر يضرب به المثل فى البخل . قس : بن ساعدة .
 (٢٠) السَّهْا : من حكماء العرب وخطبائهم وهو أسقف نجران يقال أنه أول من خطب متوكلًا على عصا ، باقل : رجل من إياد ضرب به لامتثل فى القى .
 (٢٠) السَّهْا : كوكب خفى يمتحن به الناس أبصارهم وفيه جرى المثل لقبول (أريها السها وترينى القمر) .
 (٢١) الشَّهْبُ : الكواكب . الجنادل : العجالة الكبار ، حال لونه : تغيير واسود .
 (٢٤) الريح : يشبه بها الفرس سرعة ، الحافر : إذا كان أخضر كان صلباً فلذلك جعله من زبرجد ، والفرس أشقر محجل فلذلك جعل جسمه من ذهب وخلخله من فضة .
 (٢٥) الخبيب : ضرب من السير وكنك النقال ، والمناقلة أن يضع رجله مكان يديه .
 (٢٦) المنهل : المورد (فهو صبور عن الماء ووروده) .
 (٢٧) جوز كل شئ وسطه . العاطل : الذى لا حلى عليه . شبه الفرس بالليل لدممته . وشبه أوضاحه وشياته بالنجوم .
 (٢٩) العباب والإياب : الموج . حليف مصرى : يعنى الليل .
 (٣٠) نسب الليل إلى الزنج لشدة سواده . كهل : أى اكتهل بالنجوم نحو الثريا والمجرة .

- (٣١) كان الثريا والصباح يروغها
 (٣٢) تفتك على أكتاف أبطالها القنا
 (٣٣) وإن سدّد الأعداء نحوك أسهما
 (٣٤) نحامي الرزايا كلّ خفّ ومنسم
 (٣٥) وترجع أعقاب الرماح سليمة
 (٣٦) وإن كنت تهوى العيش فابغ توسطاً
 (٣٧) تؤكّي البذور النقص وهي أهلة
- أخو سقطة أو ظالع متحامل
 وهابتك في أغمادهن المناصل
 نكصن على أفواقهن المعابل
 وتلقى رداهن الذرى والكواهل
 وقد حطمت في الدارعين العوامل
 فعند التناهي يقصر المتناول
 ويدركها النقصان وهي كوامل

(١)

والقصيدة تطرح خلاصة رؤية وفلسفة حياة من خلال ما امتلأت به نفس صاحبها من إحساس بتضخم كيانه ، أسهم في زيادته لديه تلك الغربة التي فرضها على نفسه بعيداً عن مجتمعه ، وكأنه لا يريد أن يأبه به بعد أن عجز عن فهم حقيقة مكانته كما فهمها هو نفسه .

فالصوت الفردي هو السيد الغالب على كل القضايا ، ولا يكاد الشاعر يتحرك إلا من منطق استعلاء (الأنا) على كل مقومات الكون من حولها ، فلا يهمه إلا تلك «الأنا» أو ما يعود عليها ، فهو لا يزال يصورها ويعبر عنها مما دفعه إلى تكرار ضمائر المتكلم في الأبيات حتى كادت تسيطر عليها جميعاً فلا يكاد يفلت منه بيت إلا وأدى وظيفته كما أرادها في الفخر أيضاً :

(٣١) ظلعت الدابة : إذا غمرت . تحامل في المشى : تكلفه على مشقه .

(٣٢) تفتك : أى اتفتك . المناصل : السيوف .

(٣٣) المعابل : ج معبلة وهي نصل عريض لاغير له . التسديد : تقويم السهم للرعى وتقويم الرمح للطعن . النكوص : الرجوع إلى الخلف . أفواق الهام : أطرافها التي توضع على الوتر عند الرعى .

(٣٤) الذرى ج نروة ، ونروة الشئ أعلاه . الكوامل ج كامل وهو أعلى الظهر . المنسم : طرف خف البعير . الردى : الهلاك . الذرى : أسنعة الإبل .

(٣٥) العوامل : ج عامل وهو مانع السنان بقدر نراع أو أكثر وعوامل الرماح صدورها وأعقابها مأخبرها .

والفخر هنا متميز ، له سماته الخاصة التى تبرز فيها قدرة الشاعر على فلسفة الأشياء وكشف حقائق الرؤى ، وتعميق الصورة وتكثيفها ، واستخلاص كل أبعادها بما يشف - بشكل كاف - عن واقعه الخاص المتميز أيضاً ، ولذلك ظهر التعدد فى مصادر الصورة ومعطياتها ، حيث راحت تلتقى فى مخيلة الشاعر ، وتتدفق عبر ذاكرته عوداً إلى تراث قديم من لدن الجاهلية ، مما أبرزه فيما التقطه من مشاهد كاملة من الشعر القديم ، خاصة حين يعلن تحوله إلى فارس عملاق لا يشق له غبار ، يكاد يتجاوز فرسان الجاهلية ويتفوق على المشهورين منهم ، ولا يستنكف المعرى أن يعترف بأصداء التراث فى نفسه ، وأن يشير إلى مصادره الشعرية المختلفة ، بل يلج على عرض صور مختلفة يضمنها الأمثال العربية القديمة التى تدعم ثقته بنفسه من ناحية ، وتسجل ولاءه لهذا التراث وتسليمه بكل ماورد فيه من ناحية أخرى ، معتداً بكل ذلك فى تكوينه الفكرى ، ومدركاً دوره فى مده بما يريده من تلك الأمثال (أريها السُّهأ وترينى القمر) ، (أبخل من مادر) ، (أكرم من حاتم) ، (أنطق من قس) ، (أخطب من قس) إلخ .

ومن الطريف عند أبى العلاء أن يستقى معظم ملامح صوره ومصادرهما من الطبيعة ، وكأنه بعكس ذلك موقفاً رومانسياً - إذا استعرنا تعبيراتنا الحديثة - التى ألمت به وحبسته عن العالم من حوله ، والثانى : خاص بطموحه إلى الإستمرار فى تيار الاغتراب ومناجاة الذات وفلسفة الحياة بعيداً عما يرفضه من قيم المجتمع وتقاليده .

وعلى هذا برزت مقومات الطبيعة كاشفة عن رغبته الجامحة فى أن تحتضنه ، وأن تصبح هى الأم الرؤوم التى ينتمى إليها ويستريح بين ذراعيها بدلاً مما لفظه من مواقف اجتماعية ، فراح يأخذ من صورها الشمس ، ضوء الشمس ، الصباح ، الظلام ، السحر ، الأصائل ، الدجى ، الأرض السماء ، النجم ، البحر ، العباب ، الثريا ، البدور ، الأهلة ... إلخ .

وهى معطيات تعوض أبا العلاء ما افتقده من بصره وكمن فى مخيلته ، فبدأ مكابراً لا يعترف بإحدى درجات العجز فى نفسه ، بل بدا شديد الاعتزاز بهذا العالم وكأنه يراه ، وإن كان لا يخفى أنه حرص على استغلاله فى تجسيد أزمته النفسية التى لا يكاد يعترف أو يسلم بها فى زحمة الاغتراب والحرمان الذى يعيشه ويكاد ينتهى به إلى حالة من الفقر والضياع لا يجد لها علاجاً إلا فى إحساسه بذاته وتضخيمها والإحساس بتوجهها على حساب كل المقومات التى يضحى بها حين يطوعها فنياً

لخدمة غرضه من القصيدة حول بلورة عظمة الذات على كل ماساها .

ومع محسوسات هذا العالم لازال أبو العلاء حريصاً على المزاوجة بينها وبين الحس الغيبي الذي جعل منه مقوماً ثانياً جوهرياً في صوره ، حيث نشر بين ثنايا فكره الزمان الذي يصارعه ، وكذلك الليالي والموت والحياة الذميمة ، والرزايا التي تنهدده وتقف له بالمرصاد .

كما تلتقى في صوره ملامح مختلفة من فلسفة الأشياء وفلسفة الفكر ، على نحو ما يبدو فيما أداره حول الجهل والسفاهة والعلم والفضيلة والرذيلة والكمال والنقصان ، مما يعكس بحثه الدائب عن جوهر الأشياء ومحاولة التعرف على حقائقها واستقصاء أبعادها المتناقضة .

وهو لا يخفى رغبته الجامحة في قهر الحياة وسحقها وتحقيق الانتصار العلمي عليها ، فيرصد في صوره من الأدوات القتالية ما يكشف عن أبعاد تلك الرغبة ، فيذكر السيوف والرماح ، والدروع ، والسهام ، والخيل وغيرها ، وبين هذا وذاك لم يكف المعري عن عرض ذاته في لوحة كاملة في خضم هذا العالم وضجيجها ، جاعلاً منها محوراً فعلاً لتلك التساؤلات الحائرة الكثيرة التي تطرحها الأيام والليالي والأزمان رغبة منها جميعاً في الوصول إلى الحجم الحقيقي لمكانته التي تضخمت أو حتى بلوغ درجة قريبة من مكانته .

(٢)

لقد حاول أبو العلاء أن يطوع كل الصور - على هذا النحو - لخدمة قضية الذات المبدعة ، فأتاح لها بذلك فرصاً عديدة للظهور والسيطرة والتوهج ، مما يكشف عن حقيقة هامة تنتهي به إلى رومانسية حادة يبرزها ذلك الحس الذي دفعه إلى ترك العنان لذاته بلا حساب لتأكيد تلك الرومانسية من خلال الاغتراب الذي جسده لديه فكرة النقصان والكمال والثناء والذم ، وعوض عنها نفسه بلجونه إلى كل المقومات التصويرية التي اعتمد عليها في القصيدة ، فالمعري إنما يقف مع نفسه مستبطناً ما يدور بداخلها لينطلق بعد هذا مفتخراً بها ومصوراً فلسفتها وما يدور فيها من فكر يتعلق برؤيته الخاصة من حوله .

وعلى عادته في فخره بنفسه ظهر أبو العلاء رجل حزم وإقدام تدفعه الجرأة

إلى تسجيل التفرد بنفسه فى زمانه وحتى ما قبل زمانه ، فهو شجاع لا يأبه بمشقات الحياة ، وقد امتلك كل وسائله التى يتفوق بها على الآخرين من فصل القول ورفع الشأن ، فى وقت ساد فيه الجهل ، ولذلك وسع دائرة الاستشهاد حين جعل من كل الكائنات من حوله شهوداً على ما هو بصده من ذلك الفخر الفردى الذى تخيل بقاءه فى شخصه ، مهما وجه إليه من هجوم حاسديه ممن شغلهم الحقد عليه ، والضيق بمكانته .

وتبدو القصيدة محكومة بالبعد النفسى الواحد الذى يشد كل أبياتها وصورها ، وفيها استطاع أبو العلاء أن يناقش موقفه من نفسه ومن كل الأشياء من حوله ، كما استوعب أيضاً رؤية الآخرين له مما دفعه إلى مناقشتهم ، والرد عليهم حاجياً أحياناً ، وحريصاً على تأكيد الفخر فى معظم الأحيان .

والقصيدة - على قصرها - تصور شريحة هامة من حياته الخاصة ، بدا فيها شديد الرضى عن نفسه فى كل بيت تقريباً ، وربما كان فى غير حاجة إلى التصوير ، مما دفعه إلى إيراد الكثير من معانيه فى أسلوب مباشر تقريرى ، غلبت عليه سهولة الأداء والوضوح ، مع شدة الاتساق مع حالته النفسية وكشف رغبته فى تضخيم ذاته وإبراز مناحى عظمتها ، كما تتسق مع قاموس الحياة التى عاشها فى مجتمعه ساخطاً عليها ، متبرماً بها .

وعلى المستوى الفنى لا يخفى انتماء أبى العلاء لمدرسة البديع العباسية ، فراح يكمل مسيرتها فى شدة حرص وأناة فى رسم الصورة التى اعتمد فيها على الملامح التشخيصية حين يلتقط المجردات التى أوردها حول الزمن والليالى والصباح والأصائل وغير ذلك من الصور التى تعد قليلة إذا قيست بالأداء التقريرى فى بقية القصيدة .

وعلى هذا النحو استطاع أبو العلاء أن يملأ أسمع مجتمعه بمكانته العالية التى راح ينوه بها ويشير إليها مصوراً ومقررأ ، فعرض أمام جمهوره ذلك الكم من الصور الفنية التى طوعها لرغبته فاستجابت له مذعنة خاضعة ، معترفة بقدراته الفنية وزعامته فذكره فى البلاد «شمس ضوءها متكامل، والليالى يشغلها» بعض ما هو مضمحلها، والصباح «صوارم، والظلام» جحافل، وهو - أى المعرى - لا ينزل إلا بين «الساكنين، واليوم» يحسد، الأمس بسبب منه ، والأسحار تحسد الأصائل ، والمنكب «يأسف، والأنامل» تبكى، والسها «يناجى» الشمس ويتحاور معها ، وكذلك الدجى والصبح ، والأرض «تطاول» السماء ، والحصى والجنادل «تفاخر» الشهب بغير حق ، والليل يبكى أسفاً ، والريح مسرعة بحافر من زبرجد وخلخال من اللجين ، وللكواكب

«جعل من الحلى ، وللتبلج ساحل ، والليل كالزنج ، والصباح يروع الثريا ، والسيوف تهابه فتقبع فى أغمارها ، والسهام تنكص وتراجع ، وغير ذلك من رصيد الصور التى عمد فيها إلى التشخيص والتجسيد ، متخذاً من المنطق الاستعارى وسيلته الفنية إلى إسقاط كل ما أملت عليه تجربته الخاصة ، وما أسهمت به قدراته الإبداعية .

ولسنا فى حاجة إلى تأكيد أستاذية أبى العلاء فى مدرسة الصنعة الشعرية الأمر الذى تنطق به أساليب المعالجة الفنية بكل أنماطها ابتداء من معالجته الدقيقة للألفاظ انتقاء وصياغة ، إلى محتوى الصور ودلالاتها ، إلى التوقف عند الألوان البديعية المختلفة من طباقات ، وجناسات ، ومقابلات ، ورد الإعجاز على الصدر ، وحسن النسق وغيرها مما ينتشر بين أبيات القصيدة ، كما يظهر الأسلوب الحكيم سائداً عنده صدوراً عن طابع رؤيته الخاصة لواقعه الاجتماعى والنفسى ، وحرصاً منه على تحديد موقفه من العلاقات الاجتماعية ، مما ساعد على تصوير أفكاره وصياغة حقيقة فلسفته وجوهر رؤيته للحياة والأحياء من حوله .

(٣)

ولاتكاد ظاهرة الذاتية تقف عند حدود هذه القصيدة أو غيرها من شعر المعرى ولكنها بدت شديدة الوضوح من خلال الرؤية المتميزة التى استوقفته أيضاً فى غيرها من قصائده مما اتخذ منه مجالاً لرصد خواطر النفس وفلسفة الحياة ، ففى ديوانه (لزوم مالا يلزم) نجده يجبر نفسه على اتباع منهج خاص فى القافية يتخذة رياضةً لقلمه ، ولكن هذا المنهج إذا كان قد جعل القصيدة وحده من ناحية هذا القيد فقد جعل القصيدة فى كثير من الأحيان معرضاً لخواطر متعددة ، ففى أولى قصائده فى اللزوميات نجده يقول من منطق الفلسفة الخاصة والرؤية الذاتية المطلقة أيضاً :

أولو الفضل فى أوطانهم غرباءُ	تشاء وتناى عنهم القرباءُ
فما ملبوا الرّاح الكمى للذة	ولا كان منهم للخراد سباء
وحسبُ الفتى من ذلة العيش أنه	يروح بأدنى القوت وهو حباء
إذا ما غبت نار الشبية ساءنى	ولو نهر لى بين النجوم خباء
أرأيتك فى الود الذى قد بذلته	فأضعف أن أجدى لديك رباء

وما بعد مرّ اغمس عشرة من صبا
أجدك لاترضى العباءة ملّبسا
وفى هذه الأرض الرّكود منابت
تواصل حبل النّسل ما بين آدم
تشاءب عمرو إذا تشاءب عمالد
وزهدنى فى الخلق مَعْرِفَتِي بِهِمْ
وكيف تلافى الذى فات بعدما
إذا نزل المقسّدار لم يك للقطا
وقد نظمت بالجيش رضوى فلم تُبل
على الولد يجنى والدّ ولو انهم
وزادك بُعدا عن بنيك وزادهم
يرون أبا أنفاهم فى مَرُوب
وما أدب الأقوام فى كل بلدة
تتبعنا فى كل نقب ومخزم
إذا خافت الأسد اغماص من الظبي
ولا بعد مرّ الأربعين صباء
ولو بان ما تديده قيل : عباء
فمنها علّندى ساطع وكباء
وبمنى ولم يوصل بلامى باء
بعدوى فما أعلّنتى الثّرواء
وعلمى بأن العالمين هباء
تلفح نيران الحريق إباء
لهروض ولا للمخدرات إباء
ولذّ برايات الخميس قباء
ولاة على أمصارهم خطباء
عليك حقودا أنهم نجباء
من العفد ضلّت حله الأرباء
إلى المين إلا معشّرا أدباء
منابا لها من جنسها نقباء
فكيف تعدى حكمهنّ ظباء

فالقصيدّة تجمعها الهمزة والباء التى التزمها أبو العلاء قبل الألف ، ثم عرض
من خلالها خواطر متعددة عن غربة أهل الفضل فى أوطانهم ، وزهدهم فى لذة
الحياة ، ثم عن الشباب ، وعلاقات البشر ، وكيف يبذل الإنسان الود لمن يجدى عنده
بذل الود وكأنه يدرك أن سر العلاقات البشرية الممزقة أن أصحابها بشر ، مما يذكرنا
بما انتهى إليه المتنبى فى ميميته فى الحمى :

وصرتُ أشك فيمن أصطفيه لعلمى أنه بعض الأنام

وكذا مقابلة الود بالود على عكس ماصوره المتنبى من قاعدة النفاق
الاجتماعى :

فلما صارود الناس خبا جزيت على ابتسام بابتسام

ثم يعرض المعري لما يجره الغباء البشرى على الناس من عدم الرضا بخشونة الثياب وربما دفعهم ذلك الغباء الاجتماعى إلى الزواج الذى يرفضه أبو العلاء لأنه يرى فيه جنابة يجنيها الآباء على أبنائهم حين يزجون بهم فى زحام هذا العالم ، ثم يعرض بعد ذلك موقفه من القضاء والقدر ، ويفلسف حياته ورؤيته من خلال مواقف يزداد اتساعها حتى تشمل القصيدة كلها ، مع تنوع طريف فى أسلوب المعالجة من حديث عام عن أهل الفضل ومكانتهم فى أوطانهم ، وكيف تنلزع منهم تلك المكانة مما لا يخفى وراءه أن يكون قاصداً نفسه ، فهو محور الحوار ، ولذلك ينطلق إلى الفخر بنفسه من خلال ضيقه بالناس من حوله ، فهو يجمع فى الصورة بين العام والخاص مصوراً زهده فى لذة العيش ، وترفعه عن قبول الضيم أو المهانة فى الحياة ، ثم يتسع مجال الصورة عنده ليدور فى عالم العلاقات الاجتماعية التى تحكم الناس ، وتتطلب منهم المرونة والخبرة الذكاء .

وتتعدد جزئيات الصورة وتضيق بعد اتساع مجالها لتلتقى العلاقات الاجتماعية فيها حول زاوية محددة ، ترتبط بعالم الزواج وإنجاب الأولاد ، مما يرفضه أبو العلاء تبعاً لفلسفته الخاصة وزهده فى هذا المسلك حتى لا يجنى على غيره من البشر .

وأخيراً تأتى اللوحة بشكل أكثر اتساعاً حيث يتجاوز المحسوس فى العلاقة البشرية ويركز الصورة على الحس القدرى ، ويديرها حوله مسجلاً رأيه فى قضية القضاء والقدر والحس الغيبى .

وبهذا الشكل يحول المعري فن القصيدة إلى عرض فلسفى دقيق يقف فيه صادقاً مع نفسه ، أميناً مع مجتمعه ، يرصد الحسنات قبل السيئات ، وهو يلزم نفسه بشكل القصيدة ، متجاوزاً بذلك ما التزم به القدامى ، فليس ثمة ضرورة هذا للحوار حول طلال ، ولا مقدمة على الإطلاق ، فالأولى بالحديث أن يأتى مباشراً ليصبح أقرب إلى التقرير منه إلى التصوير ، وليس هنا مبررات للإغراق فى الصور ، ولكنها فلسفة الحياة على ما فيها من عقلانية الرؤى مما يتجه له دائماً على رصد هذه التقارير المتوالية التى يوزعها بين الجمل الخبرية والإنشائية ، وفيها تنتشر صيغ الأمر وتتعدد النصائح ، ولكنها فى النهاية ترسم للشاعر منهجاً خاصاً فى الحياة يتم فيه توظيف الفن حول الفلسفة الفردية الخاصة ، إذ يتحول القياس الاجتماعى والفلسفى إلى قياس فنى يسوقه عبر هذه التقارير التى تظهر فيها قدرات الشاعر على التعامل مع اللغة تعاملًا ذكياً ، الأمر الذى يبدو طبيعياً وضرورياً وخاصة إذا ارتبط بشخص أبى العلاء وما عرف عنه من قدراته اللغوية والفنية المختلفة .

الفصل السادس
صراعات الاتجاهات الفنية
(محور تطبيقي)

- (أ) الأصول التراثية عند شعراء التجديد الحضارى (إعادة
تقويم ثورة أبى نواس)
- (ب) التواصل والإضافة (همزية بشار نموذجاً) .
- (ج) مدرسة التجديد الثقافى (بائية أبى تمام) .
- (د) الأبعاد التجديدية فى مدارس المحافظين (البحترى) .

(أ) الأصول التراثية عند شعراء التجديد الحضاري

في مدارس الفن الشعري مواقف خاصة تبدو لها أهميتها خصوصاً عند تلك الفئة من الشعراء التي تعيش عصرين ، لتحمل من سمات كل منهما ، ولتصدر لنا فناً متميزاً له أصول متنوعة ومختلفة ، ومن هنا كان خطر قضية الخضرمة الفنية ، وهي مسألة لاناقدشها هنا ولكننا نحاول رؤية حقيقة موقف الشاعر حين يقف في زحام هذه الدائرة الفنية (١) .

وتطبيقاً على شعر بشار يصح إدراجه ضمن نتاج المدارس التقليدية ، وهو واحد من كبار المحدثين المجددين في العصر العباسي ، ولكن ظروف نشأته شاءت أن يكتمل له نضجه الفني ، وأن تستقر له أدوائه ، ونظريته ، وأن تتبلور في الشعر منذ عصر بني أمية ، في فترة سيطر فيها الفكر الإحيائي على شعراء العصر الكبار ، ممن شغلهم محاولة استعادة معطيات التراث بصورة المختلفة المتنوعة .

ومن ثم وضع بشار أمام عينيه النموذج الفني الذي استقرت عليه صورة القصيد الجاهلية ، فوقف أمامها ، معجباً بها ، شديد التشبث بمنهجها إلى حد التعظيم والتقدس ومن ثم استمر الموقف محافظاً عليها راعياً لها ، دون أن يرفض تدخل عناصر التجديد والابتكار في إطار هذا الفن الموروث .

من هنا بدا الموقف الفني في أساسه تقليداً محافظاً ، وبدا أشد ما يكون محافظة في تلك الموضوعات التقليدية التي ازدحمت بها دواوين الشعر العربي ، وهو أمر نجد له نماذج تطبيقية كثيرة في قصائده المدحية ، أما في غير المدح من موضوعات أخرى جديدة ، فقد تحرر بشار فيها نسبياً من القيود التي ارتضاها لنفسه ، ووقع في صراع صريح بين القديم والجديد ، حيث أضاف إلى الأصول التراثية ما رآه مناسباً من ثقافته وبيئته الجديدة ، ولكنه لم يستطع أن يعيش هادئاً في غضون تلك المزاجية ، لظروف كثيرة سيطرت على كيانه ، منذ جعل من نفسه محامياً عن العنصر الفارسي ، فكان من أكبر شعرائه ، والمدافعين عنه ، فوقع في ازدواجية معقدة في كل شيء ، فهو يهاجم حضارة العرب وجنسهم ، ولكنه لا يزال يعيش في دائرة التراث الذي اكتمل نضجه الفني من خلاله ، ومع هذا وذاك لم تخف مؤثرات الحياة العقلية والفكر

(١) تراجع في الجزء الأول من هذا الكتاب .

العباسي الجديد من الظهور في شعره ، على الرغم من صلابه القديم ، واستمرار سيادته عبر معظم أدواته وصوره .

ولقد أجاد بشار استغلال القديم حين نفذ من خلاله إلى كل ما يريده ، فلم يفقد عراقة أدواته حين جدد فيها وأضاف إليها ، ولكن استمرار الصراع في نفسه - كما قلنا - لم يتكشف إلا من خلال دوافعه السياسية والاجتماعية الخاصة ، تلك التي ارتبطت بفكره الشعري وموقفه العدائي من العرب ، فأصبح من الضروري أن تدخل في شعره كل عناصر التراث ، ومعها مقومات الحضارة ، وخاصة تلك الثقافات العقلية التي سيطرت على العصر من خلال علومه المختلفة المصنفة والمترجمة على السواء .

ومع هذا كله كان لبشار ما أراد من أصول تجديدية أفاد منها ، وأضاف من فنه إليها أعنى تلك الصور التي استمد موادها من العصر والحضارة معاً وغير ذلك من صور التراث التي جدد فيها وحوّل حين عالجها ، فجاءت جديدة مع قدم أصولها ، وكأنه استطاع بذلك أن يرضى في نفسه الذوق الثقافي العربي والمزاج الفارسي معاً .

فإذا أضفنا إلى هذا ما حرص عليه بشار من النظم في الأوزان القصيرة والمجزوءة ظهر لنا دور التجديد في تعامله مع هذا التراث الطويل الذي نشأ عليه ، وتربى في ظلاله ، وجنى من ثماره أخص ملامح فكره وإبداعه .

وإذا كان بشار لم يرفع صوته عالياً حين هاجم فن الشعر ، كما صنع في هجومه على الجنس العربي والحضارة العربية ، فإن أبا نواس قد صنع عكس ذلك حين هاجم القصيدة العربية هجوماً عنيفاً ، ورد في كثير من شعره ، حتى صار ذلك الهجوم دعوة عامة للشعراء إلى السخط على كل ما هو قديم ورفضه في مقابل الترحيب بالجديد والاستسلام له أيّاً كانت طبيعته .

وإذا كان الحوار النقدي قد طال ، وكثر الجدل حول رؤية الأبعاد الفنية المختلفة ، حول ما عرف بثورة أبي نواس الفنية ، فإن من العبث هنا أن نعيد هذا الحوار المكرر المطروق ، إذ يصبح من المفيد أن نرد حركة أبي نواس إلى بعدها الحقيقي ، حتى يمكن وضعها في حجمها الطبيعي بعيداً عن المبالغة التي قد تنسى أشياء أخرى لا بد أن توضع في حساب الدرس النقدي حول هذا الشاعر بالذات .

لقد رأينا أساس هجوم أبي نواس على القصيدة العربية معلناً موقفه من مقدماتها ، منذ سلط سخريته على الطلل وأصحابه ، وهو موقف قديم قدم الشعر الجاهلي

نفسه منذ هجوم الشعراء الصعاليك على هذه المقدمات (٢) ، وانتشار مقدمات الفروسية عندهم ثم انتشار مقدمات الخمر - التي نادى أبو نواس بالإكثار منها - عند عمرو بن كلثوم والأعشى ، ومن جاء بعدهما من شعراء قبل عصر أبي نواس أيضاً . فأبو نواس - إذن - مسبوق إلى هذا النمط من المقدمات ، مما يجعل من غير الطبيعي أن نتصور إخلاصه في تلك الدعوة التي لم تصدر عنه كشاعر مبدع ، بقدر ما صدرت عنه كشاعر شعوبي ، دفعه تبني القضية السياسية إلى فرض سيطرتها على قضايا الفن الشعري .

وفي تقديرى أن عوامل التشكيك في حركة أبي نواس تأتي من صدورها عن لسان شعوبي ، أثر السخرية من العرب ، وتحقيرهم في كل شئ ، وكان يمكنه أن يصدر ثورته خالصة لوجه الفن بعيداً عن هذا الحس السياسى العنيف .

وقد كثر الدفاع عن أبي نواس حين صور صاحب ثورة حضارية خالصة ، أتبعها بثورته الفنية ، ولكن يظل تساؤلنا قائماً : لماذا اقتضت مطالبة الشاعر بالافتتاح الجديد للقصيدة بالمجون والزندقة والخمر ، وهل كان من الضروري أن تستبدل بالمقدمة مقدمة أخرى ؟ من هنا لا تظهر الفلسفة الحقيقية لهذا المطلب إلا إذا تصورنا حرصه الدائب على تحطيم القديم ، ذلك أن كل دوافعه إلى هذا الهجوم بدت غير فنية على الإطلاق ، ولو أنه صدر عن دافع فنى حقيقى ما وجدنا عنده التناقض بين النظرية والتطبيق في شعره ، فالمقارنة السريعة بين قصائده الماجنة أو قصائده في الفخر وبين قصائده في المدح التقليدى تبين طبيعة الفجوة العميقة بين صوته النظرى وبين ماصاغه في فن الشعر ، وكأن كل نداءاته قد تحطمت على صخرة التراث العربى الذى ظلت له صلابته وسيطرته ، بل مارس استعباده للشاعر حين صدر عنه في فن المدح بصفة خاصة ، صحيح أن أبا نواس كان من أصحاب المدح المتكسب ، وهو خاضع في فنه لأحكام النقد والخلفاء من ممدوحيه ، ولكن ثورة الفن لا تلتزم بهذا كله لو أخلص لها صاحبها ، لكى نعدها ثورة فنية بمعنى جاد .

وقد تهاوى الصوت النواسى تحت ضغوط المادة التراثية التى أحاطت به ، وظلت يقظة الخلفاء العباسيين بارزة في محافظتهم - نسبياً - على العربية ، وكان كثير منهم على حظ وافر من رواية الشعر وتذوقه ، كما أدرك بعض هؤلاء الخلفاء حقيقة الدعوة النواسية التى لم تكن في جوهرها سوى دعوة صاخبة تجاهر بالتحلل من كل قديم صراحة ، أو سراً ، لا شئ إلا لأنه قديم وعربى .

(٢) يراجع في ذلك كتاب « الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلى » للدكتور يوسف خليل والفصل الخاص بصراع شعراء الشعبوية في هذا الجزء من الكتاب .

ومع هذا التهاوى أيضاً يظل بارزاً فشل أصحاب هذه الثورة فى التمسك بها ، حين عادوا سريعاً إلى مذاهب القدماء ، مهما كانت دوافعهم من رغبة فى العطاء أو غيرها مما يؤكد عدم أصالة أصواتهم ، ويكفى أن تظل طبيعة ثقافتهم التراثية فى سيطرتها وانتشارها ، بل تتحول هذه الثقافة إلى عامل مهم من عوامل الفشل ، إذ ظل الشعراء موزعين نفسياً بين الصور البدوية والمادة الحضارية ، وإن كان تفوق صور البداوة على صور الحضارة لا يزال ظاهرة بارزة فى الفن الشعرى عند كثير من هؤلاء ، ربما لارتباط صورة البداوة بموضوعات الصعر القديم ، أعنى منها المدح ، ولكن صور الحضارة وجدت فرصتها فى الانتشار فى كثير من القصائد الغزلية والخمرية بصفة خاصة .

ولاشك أن فشل الحركة النواسية يسجل - أول مايسجل - صلاحية القديم ، وقدرته المؤكدة على البقاء والاستمرار ، مع بروز أعتى الأصوات التى تدعى التجديد ، وإن بدا الإدعاء - فى كثير من الأحيان - مصحوباً بقدر واضح من الرعونة التى قد تدفع صاحبها إلى التمرد والسخط والتماهى فى العداء ، دون بروز القدرة الصريحة على التجديد إلا من خلال ذلك الموروث .

ويظل الدليل قائماً حول فشل الحركة النواسية ، يسنده فى ذلك ما انتهى إليه أمرها من زوالها وموت صاحبها ، فلم تجد من يقوم على رعايتها من منطلق التسليم بها ، والتلمذة على صاحبها ، وإن كان هذا كله لم يفقدها قيمتها وأهميتها فى التاريخ الأدبى .

ويظل وارداً فى حدود هذا التصور أيضاً أن الحكم بفشل الحركة النواسية لا يعنى الرغبة فى نفيها ، وكأنها لم تكن ، ولكن المحاولة تظل قائمة حول تبين حقيقة حجمها الطبيعى بين بقية الحركات التجديدية ، ووسط الأصوات التى دوت فى آذان العصر ، ولذا يبقى منها ما أسهمت به حين حرص صاحبها - فى بعض من قصائده - على وحدة القصيدة ، وما أضافه إليها من مضامين عصره فى صورة حضارية جديدة ، أو تعبيرات كشف عن جوهر الحدث فى الحياة اليومية ، كما انعكست من خلال الرؤية النواسية .

ويظل الاستدراك قائماً حول ماهية هذا المحتوى الجديد ، بكل دلالاته على المغالاة فى تيارات الزندقة والمجون والتحلل الأخلاقى ، وهى مسائل اجتماعية لعبت دوراً هداماً فى الحياة العباسية ككل ، ولم تستطع أن تتحول إلى موقف بناء فى القصيدة العربية على نحو ماسرى بعد ذلك .

(ب) التواصل والإضافة (همزية بشار نموذجاً)

وقد رأينا من قبل بشاراً يتقدم طبقة المحدثين بإجماع الرواة ، إذ أقرّوا برياسته عليهم دون اختلاف في ذلك ، تقديرًا منهم لمكانته الفنية في عصره .

وبشار من كبار مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ، وقد شهر فيهما ومدح وهجا وأخذ سنّى الجوائز مع الشعراء .

أما عن موقعه الاجتماعي وظروف أسرته ونشأته فتحكيهما أخبار أبيه ، إذ كان طياناً ، وبذلك هجاه حماد عجرد ، وهجى بكف بصره أيضاً ، وقد نظم بعض شعره في العمى ، وكان شديد الاعتداد بنفسه ، كما كان أشد الناس تبرماً بالناس ، فكان هجاءً لاذعاً في هجائه ، فحين أغضبه أعرابي عند مجزأة بن ثور السدوسي هجاه ، وخشى لسانه حاجب محمد بن سليمان فأذن له بالدخول ، وذم أناساً كانوا مع ابن أخيه ، ووقعت ملاحاة بينه وبين عقبة بن روية في حضرة عقبة بن سلم ، وهجا جاره أبا يزيد فهجاه ، كما هجا العباس بن محمد بن علي ، وتكثر الروايات حول إكثاره النظم في الهجاء ، وقد سئل عن ميله للهجاء حين قيل له : إنك لشديد الهجاء ! فقال : إني وجدت الهجاء المؤلم أخذ بضبع الشاعر من المديح الرائع ، ومن أراد أن يكرم في دهر اللثام على المديح فليستعد للفقير ، وإلا فليبالغ في الهجاء ليخاف فيعطى .

ومن أخباره ما يحكى عن شدة اعتداده بنفسه ، على غرار ما يروى عن سؤال ابنته إياه حين قالت له : يا أبت مالك يعرفك الناس ولا تعرفهم ؟ قال : كذلك الأمير يابنية .

وكما كثرت نظم بشار في الهجاء كثرت أيضاً شعره في المدح ، فمدح خالداً البرمكى ومدح عقبة بن سلم ، وكتب شعراً على بابهِ يستنجزه وعده ، وبالع في مدحه حتى ليم في تلك للمبالغات فأجاب : إن عطاياه إياي كانت فوق عطاء كل أحد ، دخلت يوماً فأنشدته :

حرمَ الله أن ترى كابن سلم عقبة اغير مطعم الفقراء

فأمر لي بثلاثة آلاف دينار ، وهأنذا قد مدحت المهدي وأبا عبيد الله وزيره ، وأقمت بأبوابهما حولاً ، فلم يعطيني شيئاً أقلام على مدحي هذا ؟ كما مدح الهيثم بن

عدى وأخذ جائزته ، ومدح إبراهيم بن عبدالله بقصيدة ، فلما قتل جعلها للمنصور ، ومدح المهدي فلم يجره ، ونهاه عن التشبيب فراح يراوغه في أبياته المشهورة :

يامنظراً حسناً رأيته	في وجه جارية فديته
بعثت إليّ تـومـني	ثوب الشباب وقد طويته
والله رب محمد	ما إن قصدت ولا نويته
إن الخليفة قد أبى	وإذا أبى شيئا أبته

وقد هجاه بعد أن مدحه ، فلما بلغه ذلك أمر بقتله ، ومدح سليمان بن هشام فوصله بخمسة آلاف درهم ، فاستقلها بشار ولم يرضها ، وانصرف عنه مغضباً ، ونظم في ذلك شعراً ، ومدح واصل بن عطاء قبل أن يدين بالرجعة ، كما مدح نافع ابن عقبة بن سلم بعد موت أبيه .

وكان بشار كثر التلون في ولائه ، شديد الشغب والتعصب للعجم ، فمرة يفخر بولائه في قيس ، وأخرى يتبرأ من ولائه للعرب ، وثالثة يفخر بولائه في بني عقيل . قال الشاعر وهو ابن عشر سنين ، وهجا جريراً فأعرض عنه استصغراً له ، ورآه الأصمعي خاتمة الشعراء ، وانتشر شعره بين الناس فتناشده ، حتى جعله الأصمعي أول الشعراء في جملة من أغراض الشعر .

ومن حسه النقدي للشعر ماورد في بعض أبيات الروايات من أنه أنشد شعر الأعشى :

وأنكرتني لما كان الذي نكرت من الحوادث إلا الشيبَ والصلعَا

وكان بشار واحداً من أصحاب الكلام الستة في البصرة وهم : عمرو بن عبيد وواصل بن عطاء ، وبشار الأعمى ، وصالح بن عبد القدوس ، وعبد الكريم بن أبي العوجاء ورجل من الأزديين ، وكان يدين بالرجعة ويكفر جميع الأمة ، وهجا واصل بن عطاء فخطب الناس بإلحاده ، وكان ألغى على الزاء فكان يجتنبها في كلامه ، فقال :

أما لهذا الأعمى الملحد ، أما لهذا المشلف المكنى بأبى معاذ من يقتله ؟

ويروى أبو الفرج عن شماعة الناس بموته ، وكيف تباشر عامتهم حين نعى إلى أهل البصرة وهذا بعضهم بعضاً وحمدوا الله وتصدقوا لما كانوا منوا به من لسانه .

واتفق الرواة على أن بشاراً كان يختلط بمن اشتهر بالخوض في العقائد ، ممن كانوا يجتمعون على الشراب وقول اشعر وهجو بعضهم بعضاً وكل منهم في دينه .

وقد نسب بشار إلى الشعوبية ، ولعلها كانت تبدو في محادثاته ومجالسه ، كما نسب إلى التشيع ، ونسب أيضاً إلى الإلحاد والتعطيل (٣) .

كما اتهم بخلاعه في أقواله وأفعاله وزندقته حتى قيل أنه مات مقتولاً بسبب منها على يدى المهدي .

واتفق الرواة على أن بشاراً كان ممن زاول علم الكلام وعد من المتقنين فيه ، وأنه كان من أصحاب عمرو بن عبيد وواصل بن عطاء وهما إماما المعتزلة بالبصرة .

وأدرك بشار بشعره الدولتين الأموية والعباسية ، وقيل أنه كان إلى الدولة الأموية أقرب ، وشعره في مدتها أكثر ، وكان شعره شائعاً في زمن الخليفة الوليد ابن يزيد ، وقد أظهر تشيعه للأمويين في بانيته المشهورة التي مطلعها «جفا وده فازور أو مل صاحبه» ، ولكنه قلب ظهر المجن بعد أقول نجم الأمويين فراح يصانع العباسيين .

عده بعض الرواة أول المولدين لما ملأ به شعره من المعاني الجديدة والعادات الحضارية ، مع نزوعه إلى المحسنات اللفظية ، كما شهد له البلاغيون وفحول الشعراء ، واتخذت بعض أبياته شواهد من مثل قوله المشهور :

كَأَن مَثَارَ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسِيفَانَا لَيْلَ تَهَاوَى كَوَاكِبِهِ

كما اتخذت بعض مطالعه شاهداً على سبقه وحذقه على نحو قوله :

أَبَى طَلَّلَ بِالْجَزَعِ أَنْ يَتَكَلَّمَ وَمَاذَا عَلَيْهِ لَوْ أَجَابَ مَتِيماً

وَبِالْفَرْعِ آثَارَ بَقِيْنٍ وَبِالْهَوَى مَلَاعِبَ لَا يَعْرِفُنَ إِلَّا تَوْهُماً

وتعددت روايات الإعجاب بشعر بشار حتى قال عنه الأصمعي : غواص نظار، يصف الشيء لم يره وكأنه رآه ، وفضل الرشيد قوله في الفخر :

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضِبَ مَضْرِبَةٌ هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ نَقَطَ الدِّمَا

على غرار قول جرير :

(٣) مقدمة ديوان بشار ٢٥/١ (تحقيق محمد الطاهر بن عاشور) .
وانظر الفصل الخاص بصراعات الشعوبية في هذا الكتاب .

إذا غضبت عليك بنو تميم رأيت الناس كلهم غضابا
كما فضل قوله في المدح :

ليس يعطيك للرجاء ولا الغر ف ولكن يلدأ طعم العطاء
يسقط الطير حيث يتشر الح ب وتغشى منازل الكرماء
على منهج جرير في قوله للأمويين :

الستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح ؟ (٤)

والقصيدة النموذج هنا أنشدتها بشار في مديح عقبة بن سلم (والى الخليفة المنصور على البصرة) فقال :

- | | |
|----------------------------------|------------------------------|
| (١) حياء صاحبى أم العلاء | واخذرا طرف عيناها الحوراء |
| (٢) إن فى عيناها دواء وداء | لملم والداء قبل الدواء |
| (٣) رب ممسى منها إليك على رعد | م إزاء لاطاب عيش إزاء |
| (٤) أسقمت ليلة الثلاثاء قلبى | وتصدت فى السبت لى لشقائى |
| (٥) وغداة الخميس قد موتتى | ثم راحت فى الحلة الخضراء (٥) |
| (٦) يوم قالت : إذ رأيتك فى النور | م خيالا أصبت عيني بداء |
| (٧) واستخف الفؤاد شوقا إلى قر | بك حتى كأننى فى الهواء |
| (٨) ثم صدت لقول حماء فينا | بالقوى دمي على حماء (٦) |
| (٩) لا تلوما فلانها من نساء | مشرفات يطرفن طرف الأطباء |
| (١٠) وأعسنا امرا جفا وده الحى | وأمسى من الهوى فى عناء |
| (١١) اعرضا حاجتى عليها وقولا : | أنسيت السرار تحت الرداء (٧) |

(٤) مقدمة ديوان بشار ص ٧٠ وما بعدها .

(٥) قوله : « قد موتتى » من الألفاظ الجديدة في شعر أهل العصر من المولدين ، وهى مولدة فصيحة والأصل : أماتت ، وهو من قياس التضعيف على همزية التعدى .

(٦) الحماء : السوداء ، مأخوذ من الحمة لون بين الدهمة والحمرة فى الخيل ، يقال : قرص حماء ، وأراد بشار أنها صدت لوشاية امرأة سوداء .

(٧) السرار أو السرار بمعنى المناجاة . الروحاء : موضع .

- (١٢) ومقامي بين المصلّى إلى المنبر
 (١٣) ومقال الفتاة : عودي بحلم
 (١٤) فأتقى الله في فتى شفه الحب
 (١٥) أنت باعدته فأمسى من الشر
 (١٦) فاذكرى وآيه عليك وجودي
 (١٧) قد يسى الفتى ولا يخلف الوعد
 (١٨) إن وعد الكريم دين عليه
 (١٩) فاستهلت بعبرة ثم قالت :
 (٢٠) ياسليمى قومي فروحي إليه
 (٢١) بلغيه السلام منى وقولي :
 (٢٢) فتسلّيت بالمعازف عنها
 (٢٣) وفلاة زوراء الخافي تغول بالركب
 (٢٤) من بلاد الخافي تغول بالركب
 (٢٥) قد تجشمتها وللجنذب الجور
 (٢٦) حين قال اليعفور واركنض الآ
 (٢٧) بسبح اليدين عاملة الرجل
 (٢٨) همها أن تزور عقبه فى الم
 (٢٩) مالكى تنشق عن وجهه الحر
 أبكى عليك جهد البكاء
 ما التجنى من شيمة الحلماء
 وقول العدى وطول الجفاء
 ق صريعاً كأنه فى الفضاء
 حسبك الوأى قاذحاً فى السخاء
 د فأوفى ماقلت بالروحاء
 فاقض واظفر به على الغرماء
 كان ما بيننا كطل السراء (٨)
 أنت مرسورتى من الخلطاء (٩)
 كل شى مصيره لفناء
 وتمزى قلبى وما من عزاء
 رفاضاً يمشين مثنى النساء (١٠)
 فضاء موصولة بفضاء (١١)
 ن تداء فى الصبح أو كالنداء (١٢)
 ل بريعانه ارتكاض النهاء (١٣)
 مروح تغلو من الغلواء (١٤)
 ملك فتروى من بحر به بدلاء
 ب كما انشقت الدجا عن ضياء (١٥)

(٨) السراء : شجر تتخذ منه القسي ، أراد أنه ظل مديد .

(٩) السرسورة : الحبيبة المخلصة .

(١٠) الزوراء : البعيدة الأطراف . العين : بقر الوحش . رفاضاً : متفرقة .

(١١) الخافى : الجن . (١٢) الجنذب : الجراد .

(١٣) قال : هجع فى القيلولة . اليعفور : حمار الوحش . ارتكض : اضطرب . الال : السراب ، والريعان : شدة السراب ، انتهاء جمع نهى وهو القدير أو مايشبهه ، والتنتية حيث ينتهى الماء من الوادى .

(١٤) السبوح : السابحة ، وأراد بها الناقة فى سرعة سيرها وعدم اضطرابها فشبهها بسباحة الحوت .

(١٥) مالكى : نسبة إلى بعض أجداده ، ولعله من بنى مالك بن وهبان فهم من باهلة .

دة والبأس والندى والوفاء
 ومزهداً من مثلها في الغناء
 لقريب ونازح الدار ناء
 عقبة اغير مطعم الفقراء
 وتغشى منازل الكرماء
 ف ولكن يلد طعم العطاء
 في عطاء ومركب للقاء
 ل ولكن يهينه في الشناء (١٦)
 ل واخرى سم على الأعداء
 ر وخلا بنيتي في الحلاء
 ع صلت الخدين غض الفتاء
 ت بنونا وسالف الآباء
 به، أشكو فقال غير نجا (١٧)
 عاجل مثله من الوصفاء (١٨)
 غاداك خارجاً من ضراء (١٩)
 حين قل المعروف خير الجزاء
 ذو ثراء من سر أهل الثراء
 تجرى دموعي على الغزون الصفاء
 ل بكف حمودة بيضاء
 م فظيماً كالحية الرقشاء
 ويسقى الدماء يوم الدماء

(٣٠) أيها السائل عن الحزم والنجم
 (٣١) إن تلك الخلال عند ابن سلم
 (٣٢) كخراج السماء فيض يديه
 (٣٣) حرم الله أن ترى كاهن سلم
 (٣٤) يسقط الطير حيث ينتشر الحب
 (٣٥) ليس يعطيك للرجاء ولا الغر
 (٣٦) إنما لذة الجسود ابن سلم
 (٣٧) لا يهاب الوغى ولا يعبد الما
 (٣٨) أريحى له يد تظفر النيد
 (٣٩) قد كساني خزا وأخدمني الحور
 (٤٠) وحباني به أغر طويل البا
 (٤١) فقضى الله أن يموت كما ما
 (٤٢) راح في نعشه ورحت إلى عقد
 (٤٣) إن يكن منصف أصبت فعندي
 (٤٤) فتجزته أشم كجرو الليث
 (٤٥) فجزى الله عن أخيك ابن سلم
 (٤٦) صنعتني يداه حتى كآني
 (٤٧) لا أبالي صفيح اللئيم ولا
 (٤٨) وكفاني امراً أبر على البخ
 (٤٩) يشتري الحمد بالثنا ويرى الذ
 (٥٠) ملك يفرغ المنابر بالفصل

(١٦) إهانة المال : بذله والجود به .

(١٧) النجا : مصدر ناجاه إذ ساره .

(١٨) المنصف : الخادم ، أو الوصيف .

(١٩) الضراء : أرض مستوية بها شجر تلوى إليه السباع .

- (٥١) كم له من يدٍ علينا وفينا وأيادٍ بيضٍ على الأَكْفَاءِ
(٥٢) أَسَدٌ يَقْضُمُ الرِّجَالَ وَإِنْ شَدَّ تَ فَنَيْثُ أَجْشَ ثَرِ السَّمَاءِ (٢٠)
(٥٣) قَانِمٌ بِاللَّوَاءِ يَدْفَعُ بِالْمِوْ تَ رَجَالًا عَنْ حُرْمَةِ الْخُلَفَاءِ
(٥٤) فَعَلَى عُقْبَةِ السَّلَامِ مَقِيمًا وَإِذَا سَارَ تَحْتَ ظِلِّ اللَّوَاءِ

(١)

يبدأ بشار مدحته بتوجيه خطابه إلى صاحبيه ، يطلب منهما تحية صاحبه ، وعلى سبيل الحذف يرسل تحيته إلى ديارها على طريقة فيس ليلي فيما نظمه حول ليلي لا الديار :

أمر على الديار ديار ليلي أقبل ذا الجدار وذا الجدارا

وماحب الدار شغفن قلبي ولكن حب من سكن الديارا

وتبدو المقدمة هنا غزلية أكثر منها طلبية ، لذا يبدو الشاعر وقد أثر هذا المطلع البدوي الذي أبرزه في عدة نواح : أولها خطاب الاثنين في «حياء» و«احذرا» ، وكأنه يستعيد صورة الرفقة التي انتشرت في مقدمات الجاهليين ، وازدحمت بها صور الرحيل عندهم ، وثانيها ذكر صاحبه على سبيل الحقيقة أو الرمز ، وهو ما كان - أيضاً - من شأن الجاهليين ، وثالثهما : تحية صاحبه والحنين إلى ديارها ، وهو تقليد جاهلي محض ، تبدو فيه الصورة غريبة من حيث مصدرها الحسي ، حيث ترد بصرية والشاعر مكفوف ، وهو يحذر صاحبيه من طرف عينها الحوراء ، مما يعكس الواقع النفسي الذي عاشه بشار نتيجة عاهته التي برزت في كثير من صوره الفنية .

وهو يستمر في تركيز عدسته التصويرية على وصف ما حذر منه ، إذ يرى في عينها داء يجلب لمن يحبها الشقاء والألم ، كما يرى فيها الدواء الذي يلتهمه في وصلها ولقائها .

ثم يصور أمنيته في لقاء صاحبه ، أو لقاء طيفها ، أو رسولها ، ولعله يستطيع بذلك مخاتلة الرقيب ، وقد ضاق به ذرعاً ، ولذا يلجأ إلى الدعاء عليه حتى لا يطيب

(٢٠) الثر : الكثير الماء والأجش : السحاب حين يرتبط بصوت الرعد .

له عيش .

وهنا يتقمص بشار شخصية الشاعر العذرى ، فيكثر من تصوير الموت حباً بشكل مباشر صريح ، حين يراها قد أماتته ، قبل أن تفارقه عبر رحلتها مع الطعائن فى القباب الخضر ، لتنتقل الصورة عبر هذا المشهد من منظور بصرى ، يعتمد فيه على صيغ حوارية حيث يدير الحديث معها ، ويتحدث من جانبها ، فيخضعها لرغبته الخاصة ، ويصور أمنيته فى أن تراه فى نومها يجلب لها السقم والسهر والسهد وأرق المحبين العذريين .

ولا يكاد الشاعر يسعد بتصوره لهذه المواقف الغزلية - بتفصيلاتها المختلفة - حتى يعرج على تصوير العذول الذى يحول دون لقاء الشاعر بصاحبته ، فإذا هى تصدّه وتعرض عنه ، وإذا هو لا يملك الاستعانة بقومه على ذلك الواشى الذى سبب له فراقاً قرب إليه الموت ، ثم يبحث عن مبرر لذلك الصدود الذى يواجهه به من قبل صاحبته ، ويحاول أن يقنع نفسه بذلك التبرير الغزلى الذى تصورهما من خلاله امرأة مترفة منعمة ، قادرة على التأثير بطرفها فيمن ينظر إليها ، هذا الطرف الذى يفوق جماله طرف ظباء الصحراء ، وهى صورة بدوية تعود بالشاعر إلى أعماق البادية وحيوانها الذى اتخذها الجاهليون مادة لتصويرها وتعريفهم بمقاييس الجمال التى تعارف عليها العصر فى المرأة العربية .

ومن الواضح أن بشاراً فى هذا المطلع حرص على اشتقاق معظم ألفاظه وصياغة كثير من صوره من المعجم القديم ، ابتداء من طلب التحية ، ومخاطبة الرفيقتين فى «حييا ، لا تلوما ، أعينا ، إلى الصور الغزلية القديمة المطروقة أيضاً ، التى راح يستعين منها بالعين الحوراء ، أو يعرض مشهد الطيف ، والضيق بالرقيب والعذول ، وكذلك صورة الهجر والصدود والواشى ، ومع هذا كله يبدو القديم وقد أتاح للجديد فرصاً ليظهر من حين إلى آخر لفظاً وتصويراً فلفظة «موتتنى» مولدة فصيحة ، والصنعة اللفظية من سمات العصر ، لذا كثر عنده التكرار اللفظى : (الدواء ، الداء إزاء ، طرف ، حماء) ، وإن كان حرص الشاعر على الموسيقى قد دفعه إلى تلك الصنعة الصوتية التى طوقتها مجموعة من الصور الخاصة التى تتعلق بعاهته ، حتى جاءت مشاهد بصرية ألح الشاعر على عرضها ، سواء فى صورة العين الحوراء ، أو تلك التى أصابها الداء .

ولاتخلو الأبيات - من النثرية وبساطة الأداء وخاصة فى قوله :

واستخف الفؤاد فوقاً إلى قر بك حسى كأننى لى الهواء

ويكاد الشاعر يكرر نفسه حين يستعيد صورة خليليه ، ليطلب منهما إعانتة بعد أن جفا الحى وده ، وتركته فتاته يبكي آلام الهوى والفراق ، ثم يكرر طلبه مؤكداً ويضيف إليه أمنيته في أن يوصلا إليها حاجته ، وأن يذكرها بما كان له معها من أسرار ومناجاة خاصة ، وما آل إليه أمره بعد الفراق .

وهو يصنع - على طريقه عمر بن أبى ربيعة في تعامله مع فتيات عصره - حواراً مفتعلاً يصوغه من جانب الفتاة في كلامها مع صاحبها التي تسألها الرفع به ، وتوصيها بالحلم في تعاملها معه ، وخاصة بعد أن أسقمه هواها ، كما أرهقه كثرة ماسمعه من أعدائه حتى عاش صريع حبها وهجرها يعاني حديث الوشاة والأعداء والرقباء .

ويستمر في عرض أطراف الحوار كما تخيلها ، فصور صاحباتها ، وهن يذكرنها بعودها إياه ، ويطلبن منها الوفاء بتلك العهود ، وهو يتخذ من هذا الوفاء مدخلاً إلى صياغة سريعة لكم من الحكم التي يرى فيها الفتى قادراً على الوفاء بوعده أياً كانت إساءته ، إذ يذكر بأن وعد الكريم دين عليه ، وهو أقرب مايكون إلى تضمين الأمثال العربية حيث ينتقى منها الشاعر ماتعنيه في هذا الموقف الغزلى ، وهو يلقيها على ألسنة صاحبها ، لعلها تبدو أشد تأثيراً فيها ، لذا تبكى حين تذكر ماكان بينها وبينه في الماضي ، وقد انتهى كل شئ في مشهد سريع خاطف بدا أشبه مايكون بمشهد الشمس حين تأتي على ظل السراء فتزيله ، وهو تصوير طريف زمنياً على مستوى توزيع الفترة التي واصلته فيها ، ثم ما آل إليه أمرها وأمره بعد الفراق ، ولذلك يستطرد ، فيصور نتائج الاضطراب النفسى الذى تخيلها تعيشه ، إذ جعلها تصور صاحباتها وهن يخاطبنها ، فينصحنها أن تقوم إليه ، فهي محبوبته الوحيدة التي فضلها على بقية الفتيات ، ولذا يمتد الوقف حت نهايته ، حين يتصورها تطلب إبلاغه السلام ، إيماناً منها بأن كل شئ إلى انتهاء بالضرورة ، وهو موقف يدفعه إلى محاولة التسلى عنها ، ومن ثم راح يعزف عن موقفه منها لعله يجد شيئاً من عزاء في بعده عنها ، وإن كان يعود فيرى هذا أمراً بعيداً أو مستحيلاً .

وتنتهى المقدمة بعد أن وقعت في فى اثنين وعشرين بيتاً من صور القصيدة ، أى مايقرب من نصفها ، فهي مقدمة طويلة رسم فيها كثيراً من الصور البصرية التي ترتبط بعاهته ، كما ضمنا صوراً تراثية نقلها جاهزة ، واتخذ أدواته من تلك اللغة التي اتسم بها شعره وتمثلت فيها الصورة الصراعية التي عاشها فنياً بين ماضيه الثقافى وواقع عصره .

فمن خلال حسه التراثي صدرت تلك الصور البدوية التي شاعت في أبيات المقدمة ، ومنه أيضاً كان طول المقدمة مما جاء استجابة لمتطلبات قصيدة المدح أصلاً ، وهو أمر درج عليه كثير من شعراء هذا الفن قبل بشار وبعده ، حيث اتخذوا من جزئيات القصيدة القديمة قواعد ثابتة ، راحوا يدورون حولها ، ويكررونها ، فإذا هم في النهاية - قصدوا ذلك أو لم يقصدوا - يكرر بعضهم بعضاً ، بل إن الواحد منهم راح يكرر نفسه في كثير من الأحيان في قصائده المدحية ، وكأن شكل القصيدة أصبح قالباً جاهزاً ، يبقى على المادح أن يصوغ ما يستطيع من معان داخل نفس الإطار ، دون أن يبيح لنفسه الخروج عليه إلا ما وقع على ندرة باللغة عند بعض شعراء المديح العباسي .

وقد صدرت الصور البصرية في المقدمة من واقع حياة بشار ، فكانت رد فعل لعاهته ، ومعاناته ، مما دفعه إلى تكرار صور بعينها ، حتى حذر منها ووجد فيها داء ودواء معاً ، كما راح يصورها حين استهلت عبرتها ، وأصاب عينيها بداء ، زادت حدته حين رآها في الحلة الخضراء حتى بدت الصور - في جملتها وتفصيلها - تنطلق من منظور بصرى خالص ، تأخذ مادتها مما يراه الشاعر المبصر ، أو يتحسسه المكفوف ببصيرته ، وقد طوع بشار لغته - هنا - حتى جعلها أداة بسيطة ترددت فيها بعض الألفاظ الجاهلية التي انتشرت في معاجم القدماء ، فعرض منها مشاهد الظباء ، والحي ، والسراء ، والخطاء ، قبل انتقاله بعد ذلك إلى جوف الصحراء عبر مشهد الرحيل .

كما حاول أن يصبغ على حوار مع صاحبه - على ما فيه من افتعال - قدراً من الجادة ، حيث أضاف رليه من الحكم ما يمكن أن يحفزها على إنجاز وعدها ، ولذلك جاءت حكماً سطحية تغلب عليها البساطة ، وليست في حاجة إلى تجارب خاصة ، بل يكفي فيها الإمام بشئ من ذلك القاسم المشترك الذي انتشر بين كل الشعراء من مثل الحوارات الحكمية السريعة .

كما استعان الشاعر بصيغ الدعاء ليصور رد الفعل الذي يشعر به نتيجة ما يلاقيه من عنت أو اضطهاد ، فسلط دعاءه على الرقيب ، والواشي ، والعذول ، وهو أمر طبيعي أكمل به إطار اللوحة الغزلية إذ أراد أن يبعث في نفس الملقى شيئاً مما يعانيه من آلام المحبين ومصادرها التي تفرض نفسها على الصورة ، وتتوارى مع شكوى الفراق ورحلة الظن ، وقد حاول أن يصنع نمطاً من الحوار ظهرت له نظائره من قبله في العصر الأموي عند ابن أبي ربيعة ، وهو نمط له مميزاته في خلق

شخصيات حول الفتاة ، تدير معهن حواراً يكشف عن أبعاد حياتها النفسية ، وموقفها من ذلك الفتى الذى يصبح موضوعاً لحبها وغزلها .

وكأن بشاراً فى تعامله مع التراث لم يكن ليقف عند إبراز حسه الجاهلى فحسب، بل حاول أن يأخذ من كل مسابق إليه من معطيات بدوية أو حضارية ، لذا تأتى الصورة فى النهاية شاملة مجموعة أصوات متصارعة تختلف فى مستوى القدم والحداثة ، وهى لاتصدر من فراغ ، بل ترند إلى أصولها الكامنة فى ذاته حيناً ، أو تظهر من خلال ثقافته فى معظم الأحيان عاكسة بذلك عديداً من الأبعاد الصراعية التى تحكيها بين الأنا والآخر ، أو بين الذاتية والتراثية .

فالمقدمة بهذا الطول تصور تجربة غزلية ، لايهمنا توثيق صحة معايشة الشاعر لها من عدمه ، فهى تجربة أجاد تمثلها - على أية حال - سواء عاشها فى عالم الواقع، أو جمع شتاتها من مصادر تراثية متعددة ، والمهم أنه أجاد رسمها ، وتوصيلها فى صور سهلة ، تتسم بالبساطة والبعد عن التعقيد والغموض ، وإن لم تخل من التكرار اللفظى والتصويرى ، إذ راح يكرر : الداء قبل الدواء ، وفى عينها دواء ، وأصابت عينى بداء ، ويكرر : لاطاب عيش إزاء ، بالقومى دمي على حماء ، ويكرر : أسقمت ليلة الثلاثاء قلبى ، وغداة الخميس قد موتتنى ، وكرر أيضاً : حتى كأنتى فى الفضاء ، ثم يكرر : وتصدت فى السبت لى لشقائى ، وأمسى من الهوى فى عناء ، وأبكى عليك جهد البكاء ...

وإن كان هذا كله لاينفى قدرته على انتقاء الألفاظ التى يمكن أن تعايش جوه النفسى فى الغزل الباكي الحزين ، فكان قوام الصورة عنده من الأداة اللغوية ألفاظ : التحية ، الحذر ، والداء ، والدواء ، والرقيب ، والواشى ، والسقم ، والصدود ، والشقاء ، والموت ، والفراق ، واللوم ، والجفاء ، والإساءة والعزاء ... إلخ ، وهى فى جملتها ألفاظ تشي بما يعيشه الشاعر من واقع نفسى خاص كما أراد إبرازه من خلال عناصر الصورة ، ليحقق لها الأداء الوظيفى الذى قصد إليه من حديث المقدمة ، وهو ما بدا شديد الارتباط بالصراع الفنى عبر الصور قديمها وجديدها ، بدويها وحضريةا فى آن واحد .

ومن الواضح أنه حرص على توضيح صوره وتأكيداها ، وخاصة حين صاغها على لسان صاحبات فئاته ، واستلهم فيها - حس عمر بن أبى ربيعة ، وفى انتقاله من الغزل إلى الرحلة راح بشار يصور رغبته الخاصة فى تلك النقلة أو الرحلة ، وكأنه يمهّد بذلك للاستجداء الذى يبدو فى تحديد موقفه من ممدوحه قبل الدخول المباشر

إلى موضوع القصيدة .

وهو يفتعل رسم المشاهد فى تصوير معاناته الخاصة تجاه صاحبه ، إذ لا يجد عنها عزاء ، فى نهاية المطاف ، ولا يستطيع التسلى ، وإن كان يحاول التغلب على ما هو فيه من خلال أمرين أولهما : أن يسلك سبيله إلى الله ، وعندئذ قد يسهل عليه الانصراف عنها ، وثانيهما : أن يشد رحاله إلى ممدوحه ، وهنا يجيد التخلص إلى تصوير الرحلة التقليدية فى الصحراء ، فيصور مداها الشاسع ، وأطرافها البعيدة ، ومابها من بقر الوحش التى تجوب أنحاءها فى جماعات متفرقة تشبه فى سيرها سير النساء ، وكأن بشاراً يؤكد أنه شاعر صنعة وفن دقيق مما يبدو فى اختيار زوايا الصورة التى يأتى بها مناقضة قوله قبل ذلك «يطرفن طرف الظباء» ، ولعل رحلة الصحراء نضيف بعداً آخر إلى أبعاده الصراعية بين الموروث والابتكار من هذا الجانب .

(٢)

فكما كانت صورة الصحراء مخيفة مروعة مفزعة لمن يرحل فيها ، جعلها بشار هنا بلاداً للجن بما تحويه من أسرار خفية ، وبما ينتشر فيها من وحش وظلمة يخشاها كل من يسير فيها أياً كانت أبعاد خبرته بها ، ولتلق عليه هنا صورة مكررة ذكرها فى أكثر من بيت ، إذ يرى الصحراء زوراء ممتدة الأطراف ، أو هى - على حد تعبيره - فضاء موصولة بفضاء ، وإن جاءت الصورة مباشرة ، فبدت أقرب من سابقتها ، إذ سيطر على نفسه ما يسيطر على غيره من الشعراء المادحين من محاولات المتكررة لتصوير بطولاتهم إلى ما يكمّن وراء ذلك من محاولات المستمرة إبراز المعاناة الخاصة من أجل الممدوح طلباً للعطاء ، وتبريراً لاستجداء الممدوحين .

وتوزع اللوحة بين المباشرة والمجاز فى شطرى البيت ، حيث يصرح بشار بأنه قد أخذ على نفسه ضرورة إنجاز رحلته ، وتجشم تلك الصحراء المخيفة فعلاً ، وكأنه يكتفى من وصف فزعها ومخاوفها بما سبق أن صورّه ، ليضيف بعد ذلك وصفاً آخر ، يكتفى به عن شدة الحر فيها إلى الحد الذى لا يسمع فيه الرّجل إلا ما يصدر عن كائناتها من أصوات الاستغاثة ، الأمر الذى لا يقع إلا إذا اشتدت الحرارة بصورة قاسية يصعب تحملها ، وتبدو الصورة هنا سمعية تتناغم مع كثير من الصور التى صدرت عن نفس الحاسة عنده ، والتى لم يتورع بشار عن التصريح باعتزازه بها ، حتى فى أشد المواقف الغزلية ، كما ورد فى قوله :

ياقوم أذن لبعض الحى عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحياناً

وكانه يعلن بذلك طبيعة أدواته التصويرية ، ويرصد معطيات الفن عنده ، فهو يكشف حقيقة موقفه من تلك الحاسة ، وكيف كان اعتماده عليها رد فعل لعاهته الخاصة ، مما دفعه إلى الإكثار من نظائر تلك الصور ، وهو يطيل في عرض الصورة - على عادة الجاهليين في مواقف الرحلة بوجه عام - فيكرر عرض مشهد الحرارة ، وشذتها ، في تلك المناظر التي يرى فيها بقر الوحش وقد هجعت أسرابها ، وهذأت في وقت القيلولة ، وقد لف السراب طرق الصحراء ، فراحت تضطرب أمام المسافرين على امتداد أطرافها البعيدة ، وراح المسافرون يخدعون بمشاهدة ذلك السراب الذى يحسبونه ماء ، حتى إذا ما استمروا فى مواصلة السير خلفه لم يجدوا منه شيئاً .

وتتوزع صورة هذا السراب بين الإجمال والتفصيل ، فقد خصص بشار السراب فى حالة شدته ، وجعله كعين الماء ، ومن قبل تصوير السراب رأى مشهد الحمر الوحشية وقد قالت ، ورأى الحرابى والجراد وقد كنى نداؤها عن شدة الحر أيضاً منذ الصباح ، وهو يريد بهذا كله أن يصور الموقف كاملاً بكل جزئياته ، ليكنى عن معاناته ، وجرائته على اجتياز مثل هذه الطرق من ناحية ، ثم رغبته بشكل غير مباشر فى استثارة نزعة الكرم عند ممدوحه من ناحية أخرى ، وهو أمر درج عليه شعراء الجاهلية ، ومن سار على نهجهم من المادحين المتكسبين .

ولعل التعدد فى عرض جزئيات الصورة قد أكسبها بعداً فنياً دقيقاً ، حيث مكن بشاراً من التحديد الدقيق للمعالم الزمنية المختلفة لأوقات الرحلة ، فليل الصحراء مخيف يمتلئ بالجن من ناحية ، ويمتد فى أعماق اللانهاية من ناحية ثانية ، وصباحها ينذر بشدة الحر فيملاً أرجاءها من ناحية ثالثة .

وتبدو لوحة الرحلة - فى مجملها - انعكاساً أميناً للصراع النفسى والفنى لدى بشار بين إقامة واقعية فى بلاط ممدوحه أو المدن العباسية وبين ارتحال مصطنع درج عليه لحاجة فى نفسه ، بدا التراث جانباً منها ، وبدا التكسب بمثابة الجانب الآخر الذى يكملها .

(٣)

وينتقل بشار من تلك الصور الهادفة إلى طرف آخر يكملها ، وقد أصبح حلقة من الحلقات التقليدية فى الرحلة ، أعنى تصوير أدواته فيها ، فهو يرحل على ظهر ناقة

سريعة في عدوها ، تتمتع بالقوة والأصالة ، وترغب - نفسياً - في الوصول إلى ممدوحه ، وهو يكشف عن ذلك في البيت التالي حين يتخلص من الرحلة إلى المدح - موضوع القصيدة - إذ يصور هدف الناقة - وهو بالطبع هدفه الأساسي - ويلخصه في زيارة عقبة - ممدوحه - حيث يجعله ملكاً متوجاً - وقد كان والى المنصور على البصرة - فلعل إلحاقه بالملوك يساعد في إغرائه على كثرة من البذل والعطاء ، وعلى عادة شعراء المدح المتكسب بدأ بشار في تصوير صفات الممدوح ، فبعد أن توجه من وجهة نظره كمادح صور رغبة ناقلته في أن تنهل من ماء بحره ، وهي ناقة لا يقل طموحها عن طموح صاحبها ، فهي لا تنهل إلا الكثير ، وعندئذ تمتد الصورة لديه إلى تلك المشاهد البدوية الصرفة ، حيث يظهر فيها البحر والدلاء ، فالدلاء من صور البادية ، وهي واحدة من أدوات أهلها ، وكثيراً ما ظهر البحر عند الجاهليين في معرض التعظيم والتفخيم خاصة في باب العطاء ، لذا تأخذ صورة الكرم عنده معيارها التقليدي ، خاصة حين جعلها الشاعر في مقدمة الصفات تأكيداً لتقليديته ، وإرضاء لممدوحه معاً ورغبة في استجداء عطاياه ، واعترافاً بهيمنة المصادر التراثية وبروز صدها في اشتقاق الصور ، ولذا نستطيع أن نلمح من مادة المعجم التصويري البدوي هنا صورة الصحراء ، وقد امتدت أطرافها ، ومشهد بقر الوحش ، وقد راحت أسرابه تجوب أنحائها في جماعات متناثرة ، وملامح الصحراء ذاتها بما فيها من مخاوف وظلمة ، وطبيعة مابها من كائنات ترهقها قسوة الأجواء ، فننتقل أصواتها صارخة منذ الصباح ، ومابها من حيوانات تهدأ وقت القيلولة ، ومايخيل إلى المسافر فيها من سراب ، ثم تلك اللوحة التي عرض فيها صورة الناقة السريعة في سيرها ، فالشاعر يبدو بدوياً هنا ، حتى في عرض صورة الانتقال التي توصل بها إلى ممدوحه ، حيث يوردها بدوية جاهلية ، ولانكاد نعثر في هذا الجزء على لفظ يشف عن أثر للحس الحضاري لدى الشاعر ، وكأننا نتعامل مع شاعر بدوي في كل صوره وألفاظه .

وحين يستغل بشار الرحلة في الانتقال إلى ممدوحه يصرح بتوظيفها في خدمة موضوع القصيدة ، إذ يؤكد رغبته الخاصة في الوصول إلى الممدوح من خلال ناقلته التي يخرج بها من إطار الحقيقة ، إلى دائرة المجاز حين جعل همها زيارة الممدوح فحسب ، وكأنه قد توحد مع ناقلته في هذا المنعطف التصويري بالتحديد .

ثم يبدأ الشاعر مدحه - كما صنع شعراء المدح المتكسبون - برسم إطار كبير رسم من خلاله صور الكرم التي تمثلت في توظيف وصول ناقلته إلى الممدوح ، انطلاقاً من شدة رغبته في أن تنهل من ماء بحره بدلاء كثيرة ، وهي مكررة تدخل

ضمن دائرة القاسم المشترك بين الشعراء ، فكثيراً ما استعير البحر والغيث لبيان كرم الممدوح منذ الجاهلية ، ويبدو ارتباط هذه الصورة في بداياتها الأولى مؤكداً بظروف البيئة العربية ، وماكانت تقاسيه من ندرة المياه ، ولعل هذا يفسر لنا موقف الشاعر البدوي من شيوع الدعاء لديار صاحبه بالسقيا ، وكذلك لقصور ممدوحيه وقبور مرثييه حتى صارت قاسماً مشتركاً بين موضوعات الشعر المختلفة .

ثم تشغله قضية الأنساب ، منذ راح يرفع ممدوحه إلى نسبه من أجداده ، وهو - كغيره من شعراء المدح - يبدو مفتوناً بتزاوج الصفات في البيت الواحد ، فيذكر مع عراقية النسب شجاعة الممدوح التي تتمثل - بالضرورة - في إقدامه في الحروب ، حتى إذا خرج ممدوحه إليها مزق أستار الظلمة وحقق نصر قومه على أعدائه .

ثم يتدرج بالصورة - على الرغم من مباشرتها - من البساطة إلى التركيب ، فيكثر من ترصيع الصفات في البيت التالي ، فيصور حزم ممدوحه ، ونجدته ، وشجاعته ، وكرمه ، ووفاءه ، ونظراً لكثرتها وازدحام البيت بها يضطر إلى تضمينه مع ما بعده ، فيؤكد توافرها في هذا الممدوح ، ويراه يتمتع بالمزيد منها . مما يظهر في تلك الصفات التي يفيدها منه مادحوه ، فكل ما يتمتع به من هذه الصفات يظل بمثابة القدوة التي يحسن أن يحتذها الآخرون .

ويلجأ بشار إلى الاستطراد ، حين يعود إلى تصوير صفة الكرم ، حتى جعلها مدخلة إلى المدح ، وهو يعالجها هذه المرة من خلال التشبيه الذي يرى فيه عطاياه كثيرة متناثرة كماء السماء ، وهي - نتيجة تلك الكثرة - نعم القريب والبعيد من الرعية على السواء .

ثم يفرد ممدوحه حين يراه - على وجه الإطلاق - أكرم الناس ، وكأن الله حرم أن يوجد له نظير في كرامه وإطعامه للفقراء ، وهو يعتمد - هنا - على اشتقاق الصفة من اسم الممدوح ، ثم يؤكد لوحة الكرم بصورة تقليدية ، يرى الطير فيها يسقط حيث ينتثر الحب ، وإن كانت الصورة تزداد تأكيداً في الشطر الثاني ، حيث يرى منازل الكرماء أهلاً لأن تؤتى وهو امتداد لصورة الفقراء التي رآه فيها مطعماً لهم أينما كانوا ، ووقتما حلوا في بلاطه .

وهو يؤكد عنده لفظ «اللذة» في أكثر من بيت ، حين يصف الممدوح بأنه جواد ، ثم يزواج مرة أخرى حين يعرض صفتي الكرم والشجاعة ، فيرى خلاصة لذته تجتمع في هذين الأمرين : الكرم وخوض الحروب ، وهو في هذا يقترب مما وصف به شعراء الجاهلية أبطالهم ، وما سجلوا لأنفسهم من فخر ، وهو ما يكاد يذكرنا بفلسفة

طرفه بن العبد التي يرى فيها نفسه من خلالها رجلاً كريماً ، مضيقاً ، شجاعاً ، سريعاً إلى إغاثة كل من يستغيث به ، لا لشيء إلا لإشباع رغبة في نفسه ، ينتهي عندها طموحه ، وحتى تكرار لفظ «اللذة» عنده - على هذا النحو - يأتي شبيهاً بتكراره عند طرفه ، وكأنه يتعامل مع اللفظ تعاملاً تراثياً حتى في تكراره ، وإن خلا هذا التكرار من التأثير بظروف الشاعر الذي راح يتلمس الأشياء من خلال حواسه .

والمهم أنه أضفى تلك الصفة على الممدوح في أكثر من موضع ، وكما كرر لفظ «اللذة» مرتين نجده يكرر لفظ «العتاء» ومشتقاته ، ومرادفاته ، فأورد في هذا الجانب «سبب يديه» و«عقبة الخير» و«مطعم الفقراء» و«يعطى للرجاء» و«طعم العطاء» و«في عطاء» و«الكرماء» و«أريحي» ، وكأنه يصوغ معجماً لفظياً دقيقاً يجعل قوامه صفة الكرم ، أخذاً مما ورد فيها عند القدماء ، ليضيف إليها من قدرته على الصياغة ، وإعادة التصوير بما فيها من مباشرة وحس تقريرى أحياناً كثيرة ، وهنا يعكس ضرورياً من الصراع بين مادة التقليد ومنطق الابتكار من ناحية ، وبين التوقف بين التقرير والتصوير من ناحية أخرى .

ثم يستغل المزاوجة بين صفتي الكرم والشجاعة في البيت (٢٦) في الانتقال إلى لوحة الشجاعة خالصة ، حيث عرضها في صور مستقلة بعد أن ختم بها البيت السابق ، إذ يرينا ممدوحه غير هيأب ولاوجل ، وهو لا يخشى هول الحروب ، ولا قسوة القتال ، ثم يستغل نفى الصفة في عرض الوجه الآخر لها ، فحين يعود إلى الكرم يرى الممدوح سيد ماله ، لا يستعبده المال ولا يستذله ، بل بيد حريصاً على إهانة ماله في سبيل عطايا المادحين ، ثم تظل لتلك اللمة الأخيرة دلالتها المادية على ارتباط المدح بالتكسب ، فالعتاء يقابل بالثناء ، والمديح مأجور - كما عرفنا - عند بشار ، وأشد ما يكون تكسباً به في إطار هذا المعنى .

ويشتد اضطرابه في التصوير حين يعود إلى وصف كرم ممدوحه وشجاعته معاً ، وكأنه يعترف بضرورة ازدواجية الصفتين ، حتى تتحول تلك الازدواجية إلى نمط مكرر يدخل في إطار ظاهرة التكرار في شعره ، فمحتوى البيت (٣٠) هو نفس محتوى البيت (٢٦) والبيت (٣٨) ، وهو حين يثبت الصفة يثبت نظيرها ، ويحدث العكس حين يلجأ إلى نفى الصفة ونفى نظيرها أيضاً ، وعندئذ تصبح الصفتان محوراً هاماً من محاور المحتوى في فن المدحة عنده ، ففي مقابل موجب الكرم يعرض موجب الشجاعة ، وفي مقابل نفى الجبن يعرض نفى البخل وعبادة المال ، ونفس الموقف نجده مكرراً في البيتين ٣٥ ، ٣٧ ثم في البيتين ٣٦ ، ٣٨ .

(٤)

وفي مجموعة أخرى من الصور الجزئية يصور بشار طبيعة الممدوح ، وعطاياه التي أناله إياها ، فقد كساه الحرير ، وهبه الجوارى ، وعندئذ تبدأ الصورة في تعلقها بملامح العصر ، حيث تكشف جانباً من ذلك الثراء المادى الذى أحاط بالشاعر فى قصر ممدوحه ، فكان عطاؤه له جزءاً من مقومات الحضارة المادية فى فترة شهدت انتشار الجوارى والحلى والحرير ، ثم يستمر فى عرض ماناله من الممدوح ، فيصور ذلك الغلام الذى وهبه إياه ، ويستطرد فى عرض صفاته ، مما يسجل أيضاً موقف مجتمع العصر من الغلمان ، وتبادلهم وسيلة من وسائل الإهداء والعطاء ، ثم يتطرق بشار إلى تصوير موت الغلام ، ومنه ينفذ إلى إيمانه بقدرية الموت عليه ، كما هو الحال مع سائر البشر ، وهو توصيف طبيعى لناموس الكون وقوانينه ، لا يكاد يضيف فيه جديداً إلا فيعما يبدو من حرص الشاعر على التعزى عن آلامه وأحزانه بتعميم الموقف وإطلاقه .

ولا ينسى بشار حين يستأنف المدح أن يدعو للممدوح دعاءً إسلامياً فى مقابل الدعاء الجاهلى الموروث بالسقيا ، فيقدم له اعترافه بفضائله ونعمه عليه ، وإن كاد يفقد كرامته فى هذا المشهد السريع الذى جعل فيه نفسه صنيرة يدى ممدوحه ، حتى صار واحداً من الأثرياء ، مما أكسبه قوة جعلته لا يأبه بصفح اللثيم ، ولم يعد يهمه من علاقاته شئ بعد أن وجد ضالته عند ممدوحه حين كفاه سؤال البخلاء وأجزل له العطاء بكفه البيضاء .

ويقوم الأساس التصويرى - هنا - على تأكيد الاعتراف بكرم الممدوحه ، ومعاودة توصيف عطاياه المعنوية ، خاصة بعد أن انتهى الشاعر من تسجيل العطاء المادى الذى سبق أن صورته فى موقفه من الغلام الذى أهده إلية ، ويرتبط العطاء المعنوى هنا بتلك الانتقال النفسية التى عاشها الشاعر بعد الاتصال بالممدوح ، فرأى فى ذاته خلاصة صنعة ممدوحه ، ورأى فى نفسه من الشجاعة مايساعده على مقاومة اللؤماء وتحاشى سؤال البخلاء ... وكأن الممدوح يصبح محور تحول فى حياة الشاعر الاجتماعية وعلاقاته العملية مع كل من يعيشون حوله ، وهو دور تبرز فيه المبالغة ويزداد التهويل ، حتى كاد الشاعر يفقد ذاته حين جعلها أداة فى يد ممدوحه ليصبح صنيرة من صنائعه ، وهى أبيات تفوح منها رائحة التملق والنفاق الاجتماعى

ممزوجة بروح الضعف الإنسانى ، والتهافت الذى بالغ الشاعر فى تصويره ، طلباً للمزيد من العطاء والاستجداء بلا تحفظ أو استحياء .

وتنتشر عنده ألفاظ الذم عبر هذه الصور فيذكر اللئيم ، والدموع ، والخؤون ، والبخل ، لينتصر من خلال ممدوحه على كل تلك العناصر التى رآها منتشرة فى واقعه الاجتماعى ، وهى تطارده فى حياته الخاصة فتعكر عليه صفوها ، وكأنه يتصارع معها إلى أن ينتصر عليها من خلال استعانتها بممدوحه أيضاً .

ثم يعرض بشكل مباشر قضية المدح والتكسب ، إذ يرى الثناء أو المدح تجارة لها أسواقها التى يدفع فيها الممدوح أجور مادحيه ، وعندئذ يتزاحم الشعراء على دياره ، وهو يخشى الذم أو الهجاء ، فيراه لازعاً حاداً ، وهو بيان قديم لمكانة الشعر عند العرب ، الأمر الذى انتشر عندهم فى الجاهلية منذ كان لسان الشاعر أدواته وأداة قبيلته فى الفخر والهجاء ، مما جعل الناس يخشونه فى مواقف الهجاء ويدفعون العطايا فى المدح والثناء .

ويذيل بشار القصيدة بإضافة مزيد من الصفات على ممدوحه ، فيصوره ملكاً فصيحاً ، وخطيباً نابهاً يفوق أقرانه ، وهو شجاع تبرز شجاعته يوم القتال ، وكأن حرص بشار هنا على التفصيل وتجزئة الصور ، ومحاولاته الدائبة لجمع أطرافها وزواياها جعلته واعياً بالمواضع التى يمكن أن يضع فيها ممدوحه ، حين يصفى عليهما أراد من صفات ومثل ، ففى موقف الفصاحة يراه خطيباً مفوهاً ، وفى موقف القتال نراه يسقى الأعداء دماً ، وفى كثير من المواقف الأخرى يبدو بين رعاياه كثير العطاء ، ومن ثم يعود إلى الاعتراف بفضائله ونعمه عليه ، ويستغل الموقف أيضاً ليفضله على أقرانه من الولاة والممدوحين ، كما يعود إلى المزوجة بين صفتى الكرم والشجاعة ، جاعلاً منه أسداً وغيثاً معاً ، وهو - لشجاعته وجراته - يحمل على عاتقه عبء حماية الخلافة والدفاع عن حرمتها ، كما يتقدم جيوشه رافعاً اللواء ، واثقاً من قدرته على رد هجوم الأعداء ، وهنا يقع بشار تحت تأثير الواقع السياسى فيما يتعلق بوظيفة الوالى إذ يضعه فى حجمه الطبيعى حيث يدافع عن ركن من أركان الخلافة .

وأخيراً يختم بشار مدحته - على عادة معظم شعراء المدح - بالدعاء ، وإن كان يستطرد فى الختام أيضاً ، فقد سبق أن دعا قبل ذلك ، ولكنه عاد محاولاً التفصيل فى الموقف ، وجمع أطرافه أيضاً ، فدعا فى حالتى السلم والحرب أو الإقامة والخروج للقتال على السواء .

(٥)

وخلاصة القول في التحليل الفني لهذه المدحة من منظور الصراع يكشف كيف جاءت بدوية في بنائها الفني ، وفي كثير من صورها ، اعتمد صاحبها على التكبس والنفاق ، فلم يكف عن طلب العطاء والاستجداء ، وهو ينطلق - فنياً - من واقع تراثي ، تسيطر عليه فيه أساليب التكرار ، والاستطراد ، والتعميم ، وتنتشر في القصيدة مجموعة من الصور التراثية المكررة ، تطول معها المقدمة ، وتقصر الرحلة ، ومع هذا يبرز الحس الجاهلي واضحاً في مقومات الرحلة ، وبعدها يأتي عرض صفات الممدوح ، وهي - في جملتها - تقليدية موروثة ، يغلب عليها التعميم والإطلاق ، ويبدو كل شيء مهدفًا لخدمة المدح وخاصة فيما يرد من تكرار اسم الممدوح وتعدد الألفاظ الدالة على العطاء ، وانتشار صيغ الدعاء .

ويظل القالب التراثي سيداً سائداً يسيطر على عقلية بشار ، ويحكم اتجاه صورته ، وكان خضوع بشار له واضحاً في كثير جداً من معالجته الفنية ، بل كان شديد التمسك به ، حريصاً عليه ، حتى من قبيل التوظيف الاجتماعي لحديث الرحلة ، كما تصوره ابن قتيبة من باب إيجاب الحقوق على الممدوح ، ثم من قبيل عرض الموقف الغزلي في المقدمة ، وهو تراثي بكل أبعاده البدوية والحضرية ، حيث يمتد به من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة .

وعلى هذا يبدو التراث منتشرًا على طول القصيدة وعرضها ، الأمر الذي فرضه بشار على نفسه - كما قلنا - خضوعاً لطبيعة الموضوع ، واستجابة لموقف المدح ، كما فرضته عليه طبيعة التلقى ، إذ لم يكن ميسوراً لديه التقدم بلمط جديد في فن يبغي من ورائه عطاءً مادياً يخضع لطبيعة التلقى أكثر من خضوعه لعملية الإبداع ذاتها .

وإذا كنا نحكم على أصالة القصيدة بتحديد موقعها الفني من صراعات الحركة الأدبية على أساس قربها أو بعدها عن التراث والحضارة ، فإن همزية بشار تنتهي أولاً إلى مقومات التراث بأبعاده المختلفة ، صحيح أنها لم تخل من الحس الحضاري في بعض الصور والألفاظ ، ولكن يظل تبين الواقع التراثي فيها واضحاً ، تعيد إلى أذهاننا من خلال صورها وأفكارها الكثير من صور القدماء ، حتى نعيش فيها مع الدابغة الذبياني في تكسبه بمذائحه واحترافه ، أو امرئ القيس في غزلياته ومغامراته ، أو

جميل بثينة في عذريته وعفة غزله ، أو عمر بن أبي ربيعة في مشاهد الغزل اللاهى ولوحاته ، ولعله بدا قريباً منه في تسمية أيام الأسبوع ربطاً بتجاربه على نحو ما قاله عمر :

ومجلسي ليلة الخميس لدى الخيمات بين التلاع والحصن
وليلة السبت إذ رأيت لنا بالوفد والدمع منك في سن
ولعله استوحى من عمر - أو غيره - تأثير جمال عين فتاته ، مع اختلاف المشهد اللوني عما رسمه قول عمر عن زرقة عيون صاحبتة ، بخلاف الحور الذي لازم لوحات الغزل العربي عامة ، وعدد بشار هنا خاصة ، يقول عمر :

سحرتني الزرقاء من مارون إنما السحر عند زرق العيون
ولعله منذ مطلع الغزلي بدا شديد القرب من منهج عمر في حديثه - عامة - عن عالم المرأة من خلال لقاءاتها مع صاحباتها ، على نحو ما عرضنه - مثلاً - قوله :

ولست بناس مقال الفتاة عند المحصب إذا جمروا
ألت ملماً بنا يافتي إذ نام عنا الألى نحذر
فقلت : بلى ألعدي ناصحا بنفض عنا الذي ينظر
فقلت لها حرة عندها لذيذ مقبلها مغمص
دعى عنك عزل الفتى واسعفى فإن الوداد له أسور (٢١)

إلى غير ذلك من المشاهد واللوحات التي دأب عمر على رسمها من خلال عالم المرأة ، جاعلاً من فتاته بطلة بين صاحباتها ، ليدور حوارهن جميعاً حول عمر ، ولم يجعل بشار صور عمر مصدره الوحيد ، بل راح ينتقى من التراث ما يلوح له متسقاً مع موقفه وغزله ، فأخذ من الأخطل مشهد تأثير العين ، إذا تذكرنا قول الأخطل في أحد مطالعه :

يرمين بالحدق المراض قلوبنا فقويهن مكلف مضرور (٢٢)

(٢١) ديوان عمر ١٦٤-١٦٥ .

(٢٢) ديوان الأخطل ٢-٤٠٣ . الحدق : العيون . المراض : التي فيها فتور .

ولعله بدا غير بعيد عن ابن قيس الرقيات أيضاً ، إذا تذكرنا الصورة التي رسمها قول الأخير :

ارجعني فاقربني السلام عليها ثم ردى جـوابنا يا ربابُ
حديثها بما لقبت وقولي حقٌ للعاشق الكريم ثواب
رجلٌ أنتِ همسه حين يمسى خامرته من أجلك الأوصاب (٢٣)

وكذا في صورة «الحماء» كما رسمها قول «جميل» مع المفارقة في موقفها هنا كمحبوبة لا عاذلة :

كلفتُ بحماء المدامع طفلةً حبيبِ إلينا قُربُها لو تناصف (٢٤)

ومع كل هؤلاء يمكن للمتلقى أن يعيش همزية بشار ، بالإضافة إلى الكم الباقي من الركام الموروث من صور الممدوح ، وهو ما أصبح طابعاً سائداً في محتوى قصيدة المدح لدى شعراء هذا التيار المتكسب .

وهكذا حاول بشار الاستجابة لظروف حضارة عصره ، مما يشي بواقعية كل ماصوره فجاءت اللوحة ملأى بالتفاصيل والجزئيات ، وانتشر فيها التحديد الزماني والمكاني ، ولكن الموقف الفني تحول من رغبة بشار في مثل هذا الإيهام ، إلى واقعية أخرى فرضت عليه نفسها ، هي واقعية ذلك التراث الذي انتشر في قصيدته كما سيطر على تكوين بشار نفسه ، فكانت استجابته عن رضى واقتناع بما هو بصده منه ، ولتكن لتلك الاستجابة أصداؤها - أيضاً - في إرضاء ممدوحه من ناحية ، وكسب ثقة البيئة النقدية من حوله من ناحية أخرى .

(٢٣) ديوان ابن قيس ٨٥ .

(٢٤) ديوان جميل ٨٨ تناصف : تعذل . حماء : سوداء المدامع : العيون . الطفلة : الرخصة الناعمة .

(جـ) مدرسة التجريد الثقافى (أبو تمام)

وصاحب البائية هنا - كما رأيناه من قبل - أستاذ البحترى وزعيم المجددين ، وهو أبو تمام حبيب بن أوس الطائى ، مولده ومنشؤه «منيح» بقرية يقال لها «جاسم» ومذهبه البشرى على حد تصوير أبى الفرج «مطبوع» لطيف الفطنة ، دقيق المعانى ، غواص على ما يستصعب منها ، ويعشر متنازله على غيره ، وله مذهب فى المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء وإن كانوا قد فتحوه قبله وقالوا القليل منه ، فإن له فضل الإكثار فيه ، والسلوك فى جميع طرقه .

تضاربت الآراء حول استحسان فنه حيناً ، واستهجاناً حيناً آخر ، وقد أعجب ابن الزيات والصولى بشعره ، وكذلك أثنى عليه عمارة بن عقيل حين قال بعد سماعه بعض أبيات له : لئن كان الشعر بجودة اللفظ ، وحسن المعانى واطراد المراد ، واتساق الكلام ، فإن صاحبكم هذا - يقصد أبا تمام - أشعر الناس ، ومن الشعراء الذين فضلوهم على بن الجهم ، كما قدمه الباهلى على سائر الشعراء .

ويل من ارتفاع شأنه فى عصره أن كل الشعراء الآخرين عجزوا عن التكسب إلا بعد موته ، حسب رواية أبى الفرج التى أخبر فيها على لسان أحمد بن يزيد المهلبى عن أبيه : ما كان أحد من الشعراء يقدر على أن يأخذ ردهما بالشعر فى حياة أبى تمام ، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه .

أعجب به أيضاً شعراء خراسان ، واستحسنوا فنه ، حين قدم إليهم واجتمعوا إليه وسألوه أن ينشدهم فقال : وعدنى الأمير أن أنشده غداً وستسمعوننى ، فلما دخل على عبدالله بن طاهر أنشده :

أهن عوادى يوسف وصواجه فعزماً فقدماً أدرك السؤل طالبه

فما بلغ قوله :

وقلقل نأى من خراسان جلشها فقلت : اطمئنى أنضر الروض عازبه

صاح الشعراء بالأمير أبى العباس : ما يستحق مثل هذا غير الأمير أعزه الله ، وازدادت ثقة أبى تمام بنفسه وفنه ، فحين نثر عليه ابن طاهر ألف دينار يمسخها بيده ترفعاً عنها ، مما أغضب ابن طاهر ، وعاتبه ، حتى رضى عنه .

وكان من المتعصبين ضد أبي تمام دعبل الخزاعي الذي أنشد شعراً لأبي تمام، ولم يعلم أنه له ، فقال فيه أحسن من عافية بعد ياس ، فلما عرف أنه لأبي تمام قال : لعله سرقة ، وقد اعتذر دعبل في رواية أخرى عن تعصبه على أبي تمام حين قال : لم ندفع فضل هذا الرجل ، ولكنكم ترفعونه فوق قدره ، وتقدمونه على من يتقدمه ، وتنسبون إليه ما قد سرقة ، فقال له آخر : إحسانه صيرك له عائباً وعليه عائباً .

وربما يرتد سبب غضب دعبل من أبي تمام إلى عجزه عن مجاراته في فن الشعر ، بدليل ما يرويه أبو الفرج أيضاً من أن دعبلاً جاء إلى الحسن بن وهب في حاجة بعد موت أبي تمام ، فقال له رجل في المجلس : يا أبا علي ، أنت الذي تطعن على من يقول :

لَقَدْ شَهِدْتُ أَقْوَتَ مَغَانِيكُمْ بَعْدِي وَمَحُتْ كَمَا مَحُتْ وَشَائِعٌ مِنْ بُرْدِ
وَأَنجَدْتُمُوهُ مِنْ بَعْدِ إِيْتَامِ دَارِكُمْ فَيَادِمُ أَنْجِدُنِي عَلَى مَا كُنِيَ نَجْدِ

فصاح دعبل : أحسن والله ! وجعل يردد ، فيا دمع أنجدي على ساكني نجد ثم قال : رحمه الله ! لو كان ترك لي شيئاً من شعره لقلت إنه أشعر الناس .

وقد تعددت فروع ثقافته ، فلم يقف عند جانب منها ، بل حاول أن يلم بكل ما وقع له من مصادرها وما شهدته واقع عصره من ثقافات مختلفة عربية قديمة أو مترجمة وافدة وفي مزاج دقة ، وفي نوع من الكد الذهني الجاد وقف أبو تمام عند التراث يستعين به ، ويستلهم من كل مصادره ، من القرآن الكريم ، والحديث الشريف ، والقصص الديني ، والتاريخ الإسلامي ، كما وقف في نفس الوقت عند ثقافة العصر بفروعها المختلفة من فلسفة ومنطق وجدل دار طويلاً بين الفرق الإسلامية المختلفة .

وصاحب ثنائية الثقافة في تكوين أبي تمام ثنائية المصادر المكانية التي عاش متردداً عليها ، مستفيداً منها ، فكانت مصر والشام قلعتين راسختين أثرتا في فكره ، حين أمدته كل منهما بمصادر مختلفة من تلك الثقافات .

وكان رد الفعل الطبيعي لموقف الشاعر المثقف أن يحاول صياغة نظرية فنية يصدر على أساسها شعره ، وقد ساعدته ثقافته على النهوض بتلك النظرية ، وتطبيقها في قصائده بلا تناقض ، وخاصة أن تصوره العام للعمل الشعري جاء تصوراً متكاملأ

ناضجاً ، يشمل الرؤية الكلية والتفصيلية لكل جزئياته ، منذ استطاع تحديد موقفه من طبيعة الشعر ، وماهيته ، حين أدخل الفكر أو العقل شريكاً للشعور أو العاطفة ، فتحوّلت طبيعة الشعر بهذا الشكل إلى كونه عملاً عقلانياً شعورياً في آن واحد ، كما تحدد موقفه من الأداة - على مستوياتها المختلفة - منذ عرض للاستعارة ، وأخذ منها موقفاً خاصاً ، خرج من خلاله على ما أسماه النقاد بعمود الشعر العربي ، وطلبوا فيه الشاعر بضرورة الوضوح ، والتماس السهولة والبساطة في صوره الفنية ^(١) ، وعلى مستوى الأداة أيضاً كان موقفه واضحاً من واقع إمامته لمدرسة البديع التي تزعمها ، وكان له فيها مسلك خاص ، أثار كثيراً من المشكلات النقدية حول فنه وملكاته الإبداعية ، وإسرافه في عرض الألوان المختلفة ، وتكثيقها في شعره ، وهو ما سنعرض له في المرحلة الثانية من مراحل التكوين البديعي في هذا الفصل .

ولكى يكتمل التطور العام للشعر في ذهن أبي تمام خرج علينا بموقفه الطريف من وظيفة الشعر ، وهو موقف تأتى طرافته من كونه جديداً من ناحية ، ومن خلال شدة اقتناع صاحبه من ناحية ثانية ، وهو ما يلخصه رده المشهور على أبي العميتل حين سأله : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فأجابه : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ وكأنه فصل بذلك في مبررات الارتفاع بمستواه الفني - قدر استطاعته - دون أن يأبه كثيراً بقضية التلقى ، بل يظل من الضروري لمتلقى الفن - حسب تصوره - أن يرتفع إلى مستوى المبدع ، ولا يهم بعد ذلك أن يقتصر المبدع على إصدار أعماله الخاصة فقط دون غيرهم من عامة القوم .

وتطبيقاً لتصوّره للشعر - على هذا النحو - حرص أبو تمام على أن يرد شعره شاملاً لكثير من عناصر الغرابة التصويرية ، والتعقيد اللفظي ، وعمق الفكرة دون أن يضع في حسابه حجم ثقافة الناقد أو الجمهور ، ولعل هذا مما أثار الخصومة النقدية حوله ، وأطال الجدل حول الموازنة بين فنه وفن البحترى في الإبداع الشعري .

ومع تلك الخصومة التي سجلت لأبي تمام دوره التجديدي ، وعكست ماحوله من صراع نقدي ، وأخذته على إسرافه فيه ، ظل الشاعر وثيق الصلة بترائه ، متمسكاً به ، متمثلاً لكل أبعاده ، فصدر عنها في كثير من قصائده ، ومنها بانيته المشهورة في مدح عبدالله بن طاهر ، وفيها يقول :

(١) يراجع المبحث الخاص بقضية عمود الشعر في هذا الكتاب .

- (١) أهنّ عوادى يوسف وصواحيبه
 (٢) إذا المرء لم يستخلص الحزم نفسه
 (٣) أعاذلتى ما أخشن الليل مركباً
 (٤) ذرينى وأهوال الزمان أفانها
 (٥) ألم تعلمى أن الزماع على السرى
 (٦) دعينى على أخلاقى الصمّ إنّما
 (٧) فإنّ الحسام الهندوانى إنّما
 (٨) وقلقل نأى من خراسان جاشها
 (٩) وركب كأطراف الأسنّة عرسوا
 (١٠) لأمر عليهم أن تتمّ صدوره
 (١١) على كل موار الملائم تهدمت
 (١٢) رعتة الفيافى بعدما كان حقة
 (١٣) فأضحى الفلا قد جدّ فى برى نحضه
 (١٤) فكم جزع واد جبّ ذروة غارب
 (١٥) إليك جزعاً مغرب الشمس كلّما
 (١٦) فلو أن سيرا ومنه فاستطعنه
 (١٧) إلى ملك لم يلق كلكل بأسه

(٢) ذروة الشئ : أعلاه . الغارب : الكامل .

(٤) رغبته : المطالب المرغوب فيها .

(٥) الزماع : العزم .

(٧) تقلل : تنكم . مضارب السيف : حدود السيف .

(٨) قلقل : حرك وأفرغ . الجاش : اضطراب القلب وفزعه .

(٩) السنان : فصل الرمح . عرسوا : نزلوا ليلاً . غياهم : ظلامه .

(١١) موار : مضرب . الملائم : جانب السنام . عريكة : سنامه .

(١٢) الفيافى : البرارى أو الصحارى . الحقة : المدة .

(١٣) النحض : اللحم المكتنز .

(١٤) جزع الوادى : جانب الوادى . جب : قطع . أتمكته : رفعته . مذانبه : مجارى الوادى الضيقة .

(١٥) جزع الوادى : قطعاً عرضاً . (١٧) الكلكل : الصدر .

- (١٨) إلى سالب الجبَّار يَـبْـضَـةً مَلَكِهِ
(١٩) وأى مَرَامٍ عنه يعدو نياطه
(٢٠) وقد قَرَّبَ المرمى البعيدَ رجاؤه
(٢١) إذا أنتَ وَجَّهْتَ الرُّكَّابَ لِقَصْدِهِ
(٢٢) جديرٌ بأن يستحى الله باديًا
(٢٣) سما للعلی من جانبیها كليهما
(٢٤) فنول حتى لم يجد من ينيله
(٢٥) وذو يقظات مستمر مريرها
(٢٦) وأبن بوجه الحزم عنه وإنما
(٢٧) أرى الناس منهاج الندى بعدما عفت
(٢٨) ففي كل نجد فى البلاد وغائر
(٢٩) لتحدث له الأيام شكرَ صنيعه
(٣٠) فوالله لو لم يلبس الدهر فعله
(٣٢) فقد بثَّ عبدُ الله خوفَ انتقامه
(٣٣) يقولون إن الليث ليث خفية
- وَأَمِلَهُ غَادٍ عَلَيْهِ فَسَالِبُهُ
عَدَى وَتَكَلُّ النَّاجِعَاتِ أَخَاشِبُهُ
وَسَهَّلَتْ الْأَرْضَ الْعِزَّازَ كِتَابُهُ
تَبَيَّنَتْ طَعْمَ الْمَاءِ ذُو أَنْتَ شَارِبُهُ
بِهِ ثُمَّ يَسْتَحِى النَّدى وَبِرَاقِبِهِ
سَمُو عَبَابِ الْمَاءِ جَاشَتْ غَوَارِبُهُ
وَحَارِبَ حَتَّى لَمْ يَجِدْ مِنْ بَحَارِبِهِ
إِذَا اِطْطَبَ لَاقَاهُ اضْمَحَلَّتْ نَوَائِبُهُ
مِرَائِي الْأُمُورِ الْمَشْكَلاتِ تَجَاوِبُهُ
مَهَايِعُهُ الْمُثْلَى وَمَحَتْ لَوَاحِبُهُ
مَوَاهِبَ لَيْسَتْ مِنْهُ وَهَى مَوَاهِبُهُ
جَنَانِ ظَلَامٍ أَوْ رَدَى أَنْتَ هَائِبُهُ
تَطْيِبَ صَبَا نَجْدٍ بِهِ وَجَنَائِبُهُ
عَلَى اللَّيْلِ حَتَّى مَاتَدَبَّ عَقَارِبُهُ
نَوَاجِذُهُ مَطْرُورَةٌ وَمَخَالِبُهُ

- (١٨) البيضة : حوزة كل شئ.
(١٩) المرام : المقصد . يعدو : يسرع ويتجاوز . تكل : تتعب . الناعجات : النوق البيض السريعة.
أخاشبه : جباله الخشنة العظيمة .
(٢٠) العرار : اسم واد .
(٢١) تبينت : تحققت .
(٢٢) غواربه : أعالي موجه . (٢٤) نول : أعطى وأسرف فى كرمه .
(٢٥) المرير : العزيمة وعزة النفس (مستعارة من العجل الشديد القتل) . (٢٦) ابن : رجعت .
(٢٧) المنهاج : الطريق الواضح البين . عفت : درست . مهايعه : طرقه الفسيحة . المثلى : المستقيمة . محت : رمت . لواحيه : طريقة الواضحة .
(٢٩) الصبا : الريح الشرقية . نجد : اسم موضع . جنائبه : رياح جنوبية .
(٣٠) القراح : الصافى . (٣١) جنان الظلام : قلبه أو وسطه . الردى : الهلاك .
(٣٢) بث : فرق ونشر .
(٣٣) الخفية : الغيضة : الملتفة ، نواجذه : أضراسه . مطرورة : حادة .

- (٣٤) وما الليث كل الليث إلا ابن عثرة
 (٣٥) ويوم أمام الموت دحض وقفته
 (٣٦) جلوت به وجهه أخليفة والقنا
 (٣٧) سقيت صداه والصفوح من الطلى
 (٣٨) ليالى لم يقعد بسيفك أن يرى
 (٣٩) فلو نطقت حرب لقات محقة
 (٤٠) ليعلم أن الفر من آل مصعب
 (٤١) كواكب مجد يعلم الليل أنها
 (٤٢) وبها أيها الساعي ليدرك شأوه
 (٤٣) فحسبك من نيل المراتب أن ترى
 (٤٤) إذا ما امرؤ ألقى برمحك رحله
- يميش فواق ناقته وهو راهبه
 ولو خر فيه الدين لانهال كابه
 قد اتسعت بين الضلوع مذاهبه
 رواء نواحيه عذاب مشاريه
 هو الموت إلا أن عفوك غالبه
 ألا هكذا فليكسب المجد كاسبه
 غداة الوغى آلى الوغى وأقاربه
 إذا نجمت باءت بصفر كواكبه
 تزحزح قصياً أسوأ الطن كاذبه
 عليم بأن ليست تنال مناقبه
 فقد طالبته بالنجاح مطالبه

(١)

تدور القصيدة حول المدح التقليدي الذي يشغل كثيراً من دواوين الشعر العربي في عصوره المختلفة ، كما احتل مكاناً بارزاً في ديوان أبي تمام نفسه ، وهو يكاد يقف فيه عند وظيفته الاجتماعية التي شاعت لدى شعراء التكسب والاحتراف بوجه خاص ، على نحو ما رأينا في همزية بشار .

واستجابة لطبيعة الموضوع وخصوصاً لتلك الوظيفة الاجتماعية ، ورغبة من الشاعر في إرضاء معدوحيه ، وأملاً في استجلاب العطاء ، نظم مدحته في شكل تقليدي ، اعتمد فيه على مطلع غزلي طويل ، يمثل مقدمة القصيدة ويقع منها في أربعة عشر بيتاً ، صرفها في حديث الغزل وحواره مع صاحبتة ، وصبغ المقدمة

(٣٤) العثرة : السقوط . الفواق : ما بين الحلبتين . راهبه : خائف منه .

(٣٥) دحض : زلق . انهال : انصب . الكاتب : اسم جبل .

(٣٧) الصفوح هنا : السيف . الطلى : الأعناق . الرواء : حسن المنظر .

(٤٠) الفر : البيض .

(٤١) نجمت : ظهرت .

بطابع الحكمة ، ولذلك يبدأ الحديث الغزلى ، وينصرف عنه فى بيت المطلع ، وهو ماغمض على النقاد فهمه لعدم وضوح الرابط المنطقى الصريح بين شطريه ، على نحو ماروى عن موقف أبى العمثيل منه حين سأله : لماذا لاتقول مايفهم ؟ فأجابه : ولماذا لاتفهم مايقال !! وكأنه يعكس صورة من الصراعات النقدية حول شعره تبعاً لمفهوم هذا الخبر وتأكيداً لدلالته .

وقد استعان فى المقدمة بمجموعة صور بدوية بدت مغرقة فى بداوتها ، أطال حين استكملها بحديث الرحلة ، حيث صور ظروفها الزمنية ، وحال الرُّحل - وهو واحد منهم - واتخذها وسيلة لتصوير إرادته ، وطبيعة الصراع بينه وبين الزمن ، وإصراره على ضرورة الخروج ، وتبريره المنطقى لهذا الخروج فى أكثر من بيت ، ولعله اصطنع أسلوب الحوارى الذى أداره بينه وبين صاحبه استكمالاً لهذا الإقناع مع براعة لاتخفى فى التصوير ، على ماتحكيه لغة الحوار هنا من صراع الشاعر مع كل ماحوله .

ولم تكن عودته إلى تصوير الركب ، ولا استطراده فى عرض مشاهد الرحيل ، وتصوير مايعانيه المسافرون فى جوف الصحراء ، وتركيز الصورة على البعير ، إلا توظيفاً للرحلة من المنظور الاجتماعى الخالص ، فهو - على حد تعبير ابن قتيبة - يفرض على ممدوحه إيجاب الحقوق والعطاء ، ولعل هذا الهدف هو مادفع أباً تمام إلى تلك الإطالة التى رأينها فى صورة البعير وقد أنهكته الصحراء ، وأرهقت الرحلة ، وأهلكته مشقات الطريق ووعثاء السفر .

(٣)

ومن المقدمة التقليدية على مستوييها الجزئيين ، أعنى المطلع الغزلى والرحلة ، انتقل أبو تمام إلى موضوع القصيدة ، ليرضى ممدوحه بمجموعة من الصفات المثالية التى تنسم بطابع التعميم ويصب فيه واقعه الانفعالى ، ويفلى عليها الصيغ المطلقة التى تفقد دلالاتها الخاصة على ممدوح بعينه ، ومع هذا اتخار الشاعر من تلك الصفات العامة ما يتناسب مع طبيعة الولاة أو أمراء الأقاليم فى العصر ، منذ جعل ممدوحه قادراً على الذود عن حماه ، وحقق له تفوقاً بارزاً على كل من يتحده من الملوك ، وهو - هنا - يستعين بصورة طريفة أثر فيها تصويره لمنطق الشعر ، حين جعل ممدوحه سالباً ومسلوباً فى آن واحد ، ووزع الصورتين بين حالتى الحرب

والسلم، أو الانتصار والكرم ، ففي الوقت الذي يشهد الأعداء لممدوحه بقدرته على سلبهم ما يملكون ، يشهد المادحون بقدرتهم على سلب هذا الممدوح كل ما يملكه ، فهو شجاع كثير العطاء ، مع اختلاف طبيعة السلب بين الطرفين ، إذ لا يمكن أن نتصور ممدوحه مقهوراً حين يعطى ، كما يقهر عدوه حين يسلبه سلبه ، ولذلك نجد المنطق يحكم الصورة بكل أبعادها ، فطرفاها متصارعان هما الممدوح والأعداء ، والسلب ، موزع بنفس المنطق الصراعى بين القهر والرضا ، والعلاقة محكمة به بين التحدى تارة ، والانفعال والرغبة تارة أخرى .

وعلى أية حالة فإن تقديم أبى تمام تلك الصفة التى تداخل فيها موقف الشجاعة مع مشهد الكرم لم يكن إلا استجابة صريحة منه لمعجم المدح الذى تعارف عليه شعراؤه ، فرصده للقصيد العربية فى إطار شكلها العام مما أَرْضَى ذوق الممدوحين وبيئة النقاد معهم .

وتمتد صورة الشجاعة عند أبى تمام حتى تنسحب على كل أنحاء الولاية التى يتولى شئونها ممدوحه ، وهى تقر بفضلها ، وتعترف بدورها فى رخائها ، ولعل هذا هو مادعا الشاعر والوفود التى هبطت دياره إلى تحقيق شوقها فى الوصول إليه ، بل إن الأودية نفسها تعيش نفس الأشواق ، وتكمنى لو التقت به فتعترف بفضلها عليها هى الأخرى .

رواضح فى لوحة الشجعان هنا أن أبا تمام قد انتابه حنينه إلى الصور المطلقة والمبالغات التى وسمت شعره فى معظمه ، فجعل ممدوحه قادراً على أن يوقع أقرانه من الملوك فى جانب الذل والهوان وعالم الهزيمة ، ويزداد الإيغال والإغراق فى الصورة حين يوسع من إطارها ، فيصور استجابة كل ما كان صعباً أو مستحيلاً لرغبته ، ويستوقفه إصرار الركب على مواصلة الرحيل مهما كثرت مشقات الطريق ، واشتدت المعاناة ، ذلك أن شيئاً ما - مهما كانت صعوبته - لا يمكن أن يصرف المادحين عن طلب هذا الممدوح ، وقصد دياره ، ذلك أن المطالب فى جنبه لا تستبعد ، ولا يمكن أن تستوعر الطرق دونه ، وكيف يحدث هذا وقد قرب رجاؤه كل مرمى بعيد، كما سهلت الأرض العزاز كتائبه ، على حد تصوير الشاعر نفسه فى البيت العشرين من القصيدة ؟

وهكذا ربط أبو تمام ربطاً دقيقاً بين طموح المادح وشوقه إلى الممدوح ، وبين تصوير مواطن عظمة هذا الممدوح ، واتساع ملكه ، مما يشى بشجاعته وبأسه ، وكأن أبا تمام يطمئن - منطقياً - إلى إرساء الصورة ، وتأصيل الصفة فى شخص ممدوحه

فيبنى على أساسها مزاجاً أخرى بين الصفتين ، حين يصور اليمى واليسر الذى يواجه به المادح حين يصل إلى ديار الممدوح ، ويحط بها رحاله ، وهو يصور دوافع هذا الممدوح إلى العطاء فيوزعها على مستويين ، يتم كل منهما عن اقتناع الممدوح داخلياً بما هو بصده ، فهو مدفوع إلى العطاء لشدة حيائه من الله فى إقامة المعادير عند ترك البذل والجود ، فى نفس الوقت الذى يسيطر عليه فيه شدة حيائه من السخاء ، وحرصه المستمر على مراقبة المروءة ، فهو يرغب فى اكتساب رضى الله من خلال الندى وكثرة العطاء ، وهو يحرص - جاهدأ - على تحصيل الثناء من كل الناس ، ولذا نجده دائماً يسمو إلى المجد ، ومع تصوير إسراف الممدوح فى العطاء يزداد أسلوب المبالغة عند أبى تمام فينفى أن يوجد فى رعيته من يطلب العطاء ، وكأن القوم جميعاً أصبحوا أثرياء من كثرة مانالوه من هباته فى حالة السلم ، وفى مجال الحرب كذلك ، فقد حارب وانتصر ، حتى حقق كل ما تطمح أمته إلى فتحه من البلدان ، فلم يعد أمام الملوك إلا أن يخشوه بعد أن أفقدهم الجرأة على لقاءه ، أو المبادرة بحربه ، وكما احتال الشاعر على تحريك مشاهد الكرم من خلال الرحلة ، راح يستكمل رسم السياسة الحربية لممدوحه ، فأضاف إلى لوحة الشجاعة ما يكملها من صور اليقظة والحزم ، حتى راحت الخطوب فى خشية منه - على سبيل المبالغة - وكأنها تعرف حقيقة تجاربه ، وأبعاد حنكته وخبرته ، وهى أمور تجعل به - بالضرورة - قائداً عظيماً متفرداً فى كل صفاته .

فممدوح أبى تمام - على هذا النحو - لانظير له فى شجاعته ، وهو - كما رأينا أيضاً - قائد متميز فى كرمه لا يكاد يظهر له ند ، ولذلك تراه يتدرج - منطقياً - إلى الصورة التالية التى ترسم مشهداً كبيراً للنتيجة هاتين الصفتين ، فقد أوضح الممدوح للبشرية معالم الطريق القويم بعد أن كاد ينتهى وتزول معالمه مع الأجيال التى سبقته ، ولذلك انتشر كرمه وشاع فى أنحاء البلاد : جبالها ووديانها ، حضريها وبدريها ، وعلى هذا لا يستنكر الشاعر ما صورته من اعتراف الأيام بفضله ونعمته ، وتقديمها إليه شاكراً له أنعمه ، معترفة بموقفه الصلب من الدهر ، وما حققه لرعيته من أمن ورخاء ، فلا غرو - بعد هذه المستويات التصويرية المختلفة - أن يظهر هذا الممدوح أشجع من الليث ، بل إن الليث ليخشاه - على حد تصويره - حتى ليقبض فى عرينه من شدة خشيته إياه وفزعته من هول ملاقاته .

ولم تضع صورة الشجاعة هباء فى زحام لوحات القصيدة ، ذلك أن أباً تمام لم يكف بعرضها ، بل سيطر عليه المنطق الفنى الطريف حين صور النتيجة التى أدت إليها ، ذلك أن ممدوحه قد استطاع - من خلالها - حماية الدين وتكريم وجه الخلافة ،

فصار - هو وقومه - بحكم تلك الشجاعة من ناحية ، وبحكم ما عرف عنهم من دقة النسب والأصالة من ناحية ثانية ، أشهر الناس مجداً وأعرفهم أصالة ونسباً ، مما جعل أبا تمام ينفي عن الآخرين حتى محاولة اللحاق بهم ، أو الجرأة على مطاولتهم فيما وصل إليه شأوهم ، ولذلك ينصحهم أن يكتفوا من حياتهم بتأمل صفات معدوحه فحسب ، فهذا يكفي .

(٣)

هذا عن محتوى القصيدة كما استلهمه أبو تمام من واقع صراع الموروث والانفعال في نفسه ، فقد أضاف إليه وأبدع فيه مازجاً - بعمق - بين القديم والجديد ، الأمر الذي يكتمل من خلال النظر إلى شكل القصيدة ، وهو - كما رأينا - ينتهي إلى لوحتين كبيرتين جعلنا الشكل تقليدياً ، متعدد الجزئيات ، وإن كان لا يخفى حرص الشاعر في هذه التقليدية على أن يضيف إليها من مادة فنه الجديدة ، وهي - مهما كان فيها من تقليد - إنما تتم عن مشاركته ذات الممدوح عن طريق صياغة هذا الجزء في صدر القصيدة ، ذلك إن إشراك الإبداع مع التلقى في فن القصيدة يعد محوراً ذاتياً هاماً من محاور الصراع له قيمته ودوره في قصائد هذا الموضوع - المدح - بصفة خاصة .

وكما زواج أبو تمام بين البداوة والتجديد من خلال قدراته الفنية الخاصة في المقدمة كرر نفس الموقف الفني في تعامله مع وسائله في المعالجات الفنية ، فوردت الصورة جامعة بين الاتجاهين المتصارعين في نفسه : البدوي والحضاري ، ووردت الألفاظ أيضاً صدوراً عن معاجم القدماء ومعجم العصر الجديد ، ويبقى لأبي تمام في حدود تلك الوسائل دوره البارز في معالجة اللغة ، والتعامل مع الألوان البيعية التي انتشرت عبر كل أبيات القصيدة تقريباً ، وليس غريباً عليه هذا ، فهو أستاذ له مكانته للمرموقة في هذا الفن ، بل في الإسراف فيه ، ويظل واضحاً في فنه في تلك القصيدة اعتماده على الأسلوب الخطابي في مقدمتها وموضوعها ، مع توزيع أسلوبه بين التقرير والتصوير ، وإكثاره من الحكم ، حين يجد لها ضرورة تؤكد ما هو بصده ، وربما لفتت حكمة نظر النقاد حين جعلوه هو والمقنبي من أكبر حكماء شعراء العصر .

فمنذ حديث المطلع يبدو الشاعر مغرماً بتلك الصياغة الحكيمة ، على نحو ما سجله في الأبيات ١ ، ٢ ، ٥ ، ٧ ، وهو لا يكتفى فيها بالتقرير المباشر ، ولكنه يزيدها

خصوبة وعمقاً بما يخلعه عليها من تصوير ، يجعل فيه ذروة المرء وغاريه للحادث ، كما يجعل الزمام على السرى أخاً للنجح ، وصاحباً له عند الحادثات ، الأمر الذى يبدو متسقاً مع طبيعة أبى تمام نفسه فى الحرص على التصوير ، والإغراق فيه ، حين ينحوبه نحو المجردات والمعنويات التى يتخذها مادة أساسية تنطلق منها صوره .

وإذا هو فى لوحة الرحيل يبدو شديد الصلة بتراث البادية العربية القديمة بصفة خاصة ، حتى ليكاد ينسى أنه يعيش فى قصور الخلافة ، وهو يجيد - بذلك - تمثيل الموقف كما استوحاه من دواوين القدماء ، فهو يتخذ من الليل مركباً ، ويتحدث عن السرى فيه ، وتعريس الركب فى غياهبه ، عارضاً بذلك البعد الزمنى للرحلة ، كما ورثه عن القدماء ، وكذلك صنع فى تصوير أداة الرحيل من ذلك البعير الذى يسير قلقاً مضطرباً ، يواجه تلك الظروف المفزعة المخيفة ، وكأنما أرمقه الصحراء ، وأكلت من جسده بعدما كان يرعاها فى الماضى قبل تلك الرحلة الشاقة .

ومع تراثية المحتوى فى البنية لازال الشاعر حريصاً على عرضها من خلال التشخيص الذى عرف به ، فهو يعانى «أهوال الزمان» وهى تصارعه ، وغياهب الليل «تسطو» والفيافى «ترعى» البعير بعد أن كان يرعاها ، والفلا «يبرى» نحض البعير ، وقد كان من قبل «يلاعبه» .

فإذا ما انطلق إلى موضوعه بدا بدوياً أيضاً ، حتى راح يستوحى من التراث معظم مشاهدته ، ولكنه راح أيضاً يجدد فيها ، حين أخرجها - فى معظمها - من منطلق تشخيصى دقيق ، فإذا هو ورفاقه يقطعون السباسب والقفار التى تعترف بفضله ، وإذا لبأس مدوحه «كلكل» يلقيه على خصومه ، وإذا «رجاؤه» يقرب المرمى البعيد ، «وكتائبه» تسهل الأرض العزاز ، ومدوحه يسمو «لعالى» والخطب تضمحل «نوائبه» حين يلقاه ، والأيام «تشكر» له صنائعه ، وتطيب بذلك «صبا نجد» وهو يلبس «الدهر» فعله وينشر على «الليل» خوف انتقامه ، ويقف أمام «الموت» ويجلو وجه الخليفة ، وسيفه هو «الموت» ، «والحرب» تنطق معترفة بشجاعته ، إلى غير ذلك من جزئيات بناها على أساس من التجسيد والتشخيص الذى عرف به ، وذاعت من خلاله شهرته .

وبهذا تلح القصيدة - فى شكلها العام ومحتواها - نحو التراث إلا ما جاء فيها من جدة المعالجة التصويرية التى تكشف عن أهم الخصائص الفنية لشعر أبى تمام ، حين يستغرقه التشخيص من ناحية ، ويسيطر عليه الحرص على دقة الأداء اللفظى من المنطق البديعى من ناحية أخرى ، فهو يملأ أبياته بالطباق الذى عرف عنه

اهتمامه به ، فينشره بين العوادي ، و الصواحب ، و صدور الأمر و عواقبه ،
 وأهوال الليل ، و رغائبه ، و رجاء ممدوحه يقرب المرمى البعيد ، و كتائبه
 تسهل الأرض العزاز ، و هو ينشر مواهبه في كل نجد ، من البلاد و غائره ، و هو
 ماصنعه مع غيره من الألوان البديعية التي نشر منها كثيراً من صور الجناس الناقص
 و التام به أبياته أيضاً ، فممدوحه سالب الجبار ، و مسلوب ، من قبل مادحيه ، و هو
 يستحي من الله ، و يستحي اللدى ، و قد نول ، حتى لم يجد من ينيله ، و حارب ،
 حتى لم يجد من يحاربه ، و المواهب ، تنتشر في أنحاء البلاد و هي مواهبه ،
 و اللبث ، لبث خفية ، و يكسب المجد كاسبه ، و أسرة ممدوحه يوم الوغى ، هم آل
 الوغى ، و أقاربه ، و مع هذا الحرص على الانتقاء اللفظي حرص الشاعر على توزيعه
 عبر نمط بديعي أيضاً ، رد فيه كثيراً من إعجاز الأبيات على صدورها ، ما أخشن
 الليل ، أخشن منه ، نريني وأهوال الزمان ... فأهواله ، لأمر عليهم أن تتم ، وليس
 عليهم أن تتم ، رعته الفياق .. رعاها ، إلى ملك ... على ملك ... ، إلى سالب
 الجبار ... فسالبه ، سما للعلا ... سمو عباب الماء ، كواكب مجد ... باءت بصغر
 كواكبه ، حسبك من نيل ... ليست تنال .

فهذه مجرد شواهد تنتشر بين ثنايا أبيات القصيدة ، و تبقى لها دلالتها على دور
 أبي تمام في إضفاء الصنعة التي عرف بها و عرفت عنه ، على ما استوحاه من
 التراث ، و أعاد معالجته في أشد الموضوعات تقليدية ، أعنى فن المدح الذي حللنا منه
 هذه البائية قصداً إلى إبراز مافيه من صور الصراع النفسي بين الأنا و الآخر في
 القصيدة الواحدة ، و كذا مافيه من صراع فني تعكسه لغة الآخذ من القديم و المجد
 لمادته من واقع ابتكاره الخاص من ناحية أخرى .

(د) الأبعاد التجديدية في مدارس المحافظين (البحتري)

تقف البحتري الشعر من دواوين القدماء ، ودخل في دائرة المصنفين فيه ، وسجل ذلك في ديوان الحماسة الذي جمع فيه لستمائة شاعر في الجاهلية والإسلام ، الأمر الذي يسمح بإدراجه ضمن مدارس المحافظين ، بل يصبح زعيم أولئك المحافظين في عصره ، فهو صاحب مدرسة صدرت - في جوهرها - عن أصالة تراثية ، ترتد إلى سعة إطلاع أصحابها على التراث ، وهو ارتداد لا يصدر إلا عن اقتناع تام من أصحابها ، أولئك الذين جعلوا القديم أساس ثقافتهم ، ومصدر فنهم ، بل مصدر إبداعهم أيضاً .

وحين أصبح اتجاه الشعراء إلى مسألة التأليف أو التصنيف ظاهرة شائعة في العصر ، منذ سلك أبو تمام ذلك المسلك في حماسه ، أثر البحتري أن يضرب بسهم في نفس الاتجاه ، محاولاً من خلاله أن يقترب من مسلك العلماء والمؤلفين ، لكي يواكب التيار الفكري في عصره ، كما كان يسير في ركاب أستاذه في فن الشعر ، وهو في خلال مسيرته هذه لم يستسلم لتيار محدد ، بل راح يخلق اتجاهًا يجمع فيه صراعات القدم والحداثة بشكل أرضى عنه بعض النقاد الكبار ، فقد سجل له الثعالب دور في تلك المزاجية بين التراث والحضارة من خلال وقوفه على روعة معاني أستاذه ، على الرغم من صعوبة فنه ، وتكلفه فيه .

وكانت مصادر ثقافة البحتري من أكبر دوافعه إلى الإصرار على الاستمرار في التأصيل لمدرسته المحافظة ، ويبدو أن فضل الانتماء إلى هذا التراث بكل فروعه وأصوله ، فكان من مصادره الأولى المصدر الإسلامي ، مما يدخل فيه من الآيات القرآنية التي ضمنها شعره لفظاً أو معنى ، والقصص القرآني الذي عرض منه لقصص سليمان ، ويوسف ، وموسى عليهم السلام ، وقصة فرعون ومواقف اليهود من موسى ، وغير ذلك من قصص تؤخذ منه العظة والاعتبار ، كما ضمن هذا المصدر الإسلامي أيضاً ما أفاده البحتري من الحديث الشريف ، وإشارته إلى مصطلحات مختلفة في علومه ، بالإضافة ، إلى الحس الإسلامي العام الذي يرتبط بسلوكه كشاعر مسلم .

وكان المصدر الأبى أيضاً ضمن العناصر البارزة في ثقافة البحتري وفنه الشعري ، إذ راح يردد كثيراً من أسماء الشعراء ، مشيراً بذلك إلى إطلاعه على

أشعارهم ، وكان منهم في ديوانه «كثير» و«حاتم» و«أوس» و«زيد» و«طرفة» و«زهير» و«لبيد» و«كليب» و«بجير» و«الحارث بن عباد» و«الشماع» و«الكميت» و«ذو الرمة» و«أبو نواس» وغيرهم ، كما أشار أيضاً إلى رؤيته الخاصة لكل من هؤلاء الشعراء ، وصور لنا ما اشتهر به في فن الشعر ، وقد تجاوز البحتري التراث إلى ذكر بعض أسماء الكبار من شعراء عصره حين ذكر أبا تمام مشيراً إلى ما أعجب به من مطالع قصائده ومنهج مدرسته (١) .

وكان التاريخ الإسلامي مصدراً هاماً وقف البحتري عند أحداثه يستلهم منه ، ويستعرض ثقافته من خلاله ، فراح يعرض تاريخ البيت الهاشمي ، ويذكر الشعائر الإسلامية ، ويكرر القسم بالأمكان المقدسة ، ويعرض لكثير من الأحداث التاريخية ، ولذا انتشر في قصائده كثير من الأسماء التاريخية التي يترد بعضها إلى التاريخ القديم ، والبعض الآخر إلى التاريخ الإسلامي ، وخاصة ما أفاد منه في مهاجمة الخلافة الأموية ، والانتصار للخلافة العباسية .

ولا يعني حرص البحتري على مدرسته التراثية ، ورعايته لها ، نمطاً من استعباد التراث له ، ولا سيطرته الكاملة عليه ، بل كانت استجابته للعصر وحس الحضارة أصلاً ثانياً بارزاً في شعره ، فهو ابن القرن الثالث ، بما شهدته من ازدهار في الحياة الثقافية والعقلية ، ونضج في الحركة الأدبية ، وكما كان الأمر بالنسبة لأستاذه أبي تمام في الإمام بثقافات كثيرة متنوعة ، تكرر الموقف عند البحتري حين ألم بكثير من تلك الثقافات ، ولكنه لم يكن ليحرص على إبرازها تفصيلاً في فنه ، ربما لافتقاره بنظرية محددة راح يصوغ شعره على أساسها .

وبعد هذا الموقف الفني مفتاح شخصية البحتري ، مما دفعه إلى ترديد بعض مصطلحات علوم العصر في شعره ، منها مصطلحات شهدها علم المتفلسفة ، وأخرى انتشرت عند المتكلمين من البصيرة والمحجة وغيرها ، وثالثة كان لها صداها في بيئات الفكر العباسي من مصطلحات الفرق الإسلامية من جبرية وقدرية وغيرها ، كما كان للأحزاب السياسية أثرها في شعره ، حين تحدث عن التقية وغيرها من مصطلحات الحزب الشيعي .

ومن علوم العصر تأثر البحتري بمصطلحات رجال الفلك فردد بعضاً منها في شعره ، وهو ما كان له دلالة أكيدة على أن الأصول التجديدية قد دخلت شريكاً جسوراً للتراث في مدارس المحافظين ، الموقف الذي يمكن أن يردد للبحتري اعتباره ضد من

(١) يراجع في تفاصيل ذلك كتاب قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية للمؤلف .

ذهبوا إلى تأكيد قلة حظه من الثقافة ، وخاصة ثقافة عصره ، ذلك أن شعره لا يقطع أبداً بنفى هذه الثقافة العصرية ، بقدر ما يؤكد انتماء الباحثرى إليها وإمامه بها، كل ما هنالك أن وفرة حظه من الثقافة العربية القديمة كانت أكثر وضوحاً وبروزاً فى فنه الشعرى بمحض اختياره له وإعجابه .

ليس من الطبيعى - إذن - أن نتصور عزلة الباحثرى ثقافياً عن مجتمع القرن الثالث فإلى جانب اتصاله بالحياة الحضارية المترفة ، كانت صلته بأستاذه أبى تمام من المبررات الكافية لتأكيد حسه الحضارى ، وخاصة أنه كان على وعى كامل ودراية كافية بطبيعة فن أستاذه ، وإن كان هذا لم يفرض عليه نفس الاتجاه حين يسلك لنفسه مسلكاً آخر مخالفاً يتسق مع طبيعة شخصيته .

ومن الطبيعى أن نتصور أثر النشأة التراثية التى عاشها الباحثرى فنه ، فهو ابن البادية فى دور التلمذة الذى قضاه فى الشام ^(٢) ، وهو الدور الذى كمن فى وجدانه الأدبى وترسب فى وعيه الفكرى ، فما كان ليثور عليه أو ليمتد ، بل حاول أن ينميه ، وأن يضيف إليه ، ويزاوج من خلاله ما استلهمه من المراحل البلاطية التى عاشها فى قصور الخلافة العباسية فى بغداد ، وماتلاها من مراحل شامية استيقظ فيها ، وسيطرت عليه صحوة نفسية عرفت بقوتها وشدها كما بدت فى تصويره «إيوان كسرى» فى سبيلته المشهورة ، وفى غيرها من قصائده فى الفترة الأخيرة من حياته .

من هذه الأصول المختلفة صاغ الباحثرى لنفسه نظرية فى الفن الشعرى ، تصور من خلالها طبيعة الشعر ، أو ماهيته من خلال إيمانه بصعوبة الصنعة الفنية فى نظمه ، والجمع بين دقة الصنعة ، وخلود الشعر ، والربط بين الفكر والشعر والصنعة لكى تكتمل له الصياغة الجمالية ، كما صاغ تصوره للأداة التى يتعامل معها ، وكشف عن وعيه بحقيقة مصطلح اللفظ والمعنى ، وما شغل العصر من قضايا نقدية مختلفة ، فسجل فى شعره إيمانه بضرورة انتقاء اللفظ ، وأكثر من الكلام حول رؤيته للزينة اللفظية والزخرف البديعى ، وهى مسائل جعلته يسلك مسلك أستاذه فى مطالبته جمهوره بضرورة الارتفاع إلى مستواه ، دون أن يهبط هو إلى مستوى ذلك الجمهور ، مع الفارق بين تعبير الشاعرين عن نفس الموقف ، ففى مقابل الرد الفلسفى الذى استنكر فيه أبو تمام موقف النقاد من عدم فهمهم ما يقول ، راح الباحثرى يسجل رأيه بشكل أكثر خشونة ويداوة حين قال :

(٢) انظر فى مراحل حياة الباحثرى كتاب «تاريخ الشعر فى العصر العباسى» للدكتور يوسف خليف.

على نحت القوافي من مقاطعها وما على إذا لم تفهم البقر

واستكمل الشاعر موقفه من نظرية الشعر ، حين صور وظيفته مرتبطة بالتكسب ، فحواله إلى احتراف يشكل من خلاله ، أو يطلب العطاء ، كما ربط بين سيطرته على أداته الشعرية وبين إدراكه وظيفة الشعر ، فكانت الإجابة وسيلة إلى إرضاء ممدوحه ونقاده من ناحية ، كما كانت وسيلة لاستمتاعه بإحياء تراثه ، واستعراض قدراته الفنية من خلاله من ناحية أخرى .

وتبقى أمامنا في ثقافة الباحثى قضية الاختيار لنظريته ، وهي مسألة تعد من حقه كشاعر مبدع ، له أن ينهض بفنه من الزاوية التى يختارها ، ولا يعنى عدم إقراره المنطق أساساً للفن الشعرى أنه لم يكن على المستوى العقلى الذى يسمح به باستيعاب ذلك المنطق ، فهو حين يرفضه إنما يرفضه عن اقتناع ببعده عن الفن ، لأنه يرى أن للشعر منطقاً آخر ، يختلف فى جوهره عن المنطق المنطقى - إذ صح هذا الوصف - لدى بيئة المتفلسفة والمتكلمين والمناطق .

أمن الباحثى إذن بضرورة رفض المنطق فى الشعر ، اقتناعاً منه - على حد تعبيره - بأن الشعر «لمح تكفى إشارته» ، دون أن يعنى هذا شيئاً من القصور عنده عما أدركه أهل الصنعة والفكر ، ولكن الصنعة والفكر شئ وإدخالهما فى الصياغة الفنية شئ آخر مختلف تماماً .

وكما صنع أبو تمام حين اختار لنفسه تحويل الأقية المنطقية إلى أقية فنية فى شعره اختار الباحثى لنفسه رفض هذا المنطق ، لأنه يرى أن الشعر لا يقبل بسهولة تغلغل الفكر أو تعقيد الصور ، ولذا أدلى الباحثى برأيه فى قضية الصدق والكذب فى الشعر دون أن يرصخ لتيار مدرسة المتفلسفة فى عصره وعلى رأسها أستاذه أبو تمام .

ومع هذا كله ظل للباحثى ما أخذه من تيارات التجديد فى شعره ، فهو لم يستسلم تماماً لعمود الشعر الموروث ، بل أضاف إلى الصورة الشعرية ما رآه صالحاً للفن ، فحاول تعميق الصورة الشعرية ، بما يتناسب مع التراث وظروف العصر فى نفس الوقت .

وعلى هذا ظهرت الأصول التجديدية عاملاً بارزاً فى تكوين هذه المدارس التراثية مما يؤكد مانسعى إليه من تصور لأصالة العمل الفنى فى اعتماده على هاتين الركيزتين : التراث والحضارة حتى لدى الشاعر المحافظ ، فمع أشد المدارس دعوة إلى التجديد نستطيع أن نتبين خيوطاً بارزة فيها ، ومع دعاة المحافظة يظل الواقع

الحضارى قادراً على أن يطرح نفسه شريكاً للتراث يدعمه ويزيده خصوصية وحيوية أداء .

وبذلك تتأكد مقولة التفاعل الحتمى بين المادتين التراثية والحضارية إذا ما ربطناها بمدارس الحدائى أو المحافظة ، فما كان للتراث فى مدارس المجددين كان للواقع الجديد فى مدارس المحافظين ، ومن خلال الاتجاهين تتبلور ظاهرة الصراع الفكرى والفنى لتظل دالة على ضرورات الحركة الأدبية من خلال العنصرين فى آن واحد .

الفصل السابع
الجهات المدارس ومفارقات النظرية

(١) البدع ومشكلات التجديد .

(٢) أدوار المدرسة البدعية

(١) البديع ومشكلات التجديد

ولعل أبرز سمات ذلك العصر ظهور مدرسة البديع التي تبلورت فيها دلالة المصطلح ، وتحددت ملامحه حول أوجه تحسين الكلام الأدبي ، مسلم بن الوليد ، حيث كانت تعرف قبله أوجه تحسين الكلام الأدبي بالجديد أو اللطيف (١) .

وعلى الصعيد النقدي كان ابن المعتز أول من استوقفه هذا الفن ، فحاول تحديد خصائصه وأنواعه ، وألف من حوله كتابه المشهور «البديع» ، حيث أصل له في التراث والتمس جذوره من خلاله ، ورفض نسبته المطلقة إلى المولدين إلا من قبيل الامتداد التراثي الذي سجله في مقولته المشهورة التي صرح من خلالها بالهدف من تأليف كتابه «قد قدما في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة ، وأحاديث رسول الله ﷺ ، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم ، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقليلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم ، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه (٢) .

وهو يبدو شديد الحرص على تأكيد مقولته ، فيزيدها رسوخاً ثانية في قوله «وانما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع» (٣) .

ومن منطلق التأكيد على قدم البديع ، وتلمسه في الشعر العربي وغيره من الأنواع الأدبية راح ابن المعتز يحدد الألوان ، والفنون البديعية المختلفة ، فأدار حولها أكثر من حوار (٤) .

فإذا ما أخذنا في الاعتبار برؤية ابن المعتز لقدم البديع ، وجدناه يرد لدى القدماء بالفعل من لدن شعراء الجاهلية منذ أحسن بعضهم أنه سبق إلى كل جديد على ألسنة السلف ، ولم يبق إلا التكرار والإعادة ، على نحو ما يبدو في البيت المشهور في مطلع معلقة عنتره :

(١) العباسي : معاهد التنصيص ٢٠١ . (٢) كتاب البديع ١ .
(٣) نفسه ٢ . (٤) نفسه ٥٧-٥٨ .

هل غادر الشعراء من متردّم أم هل عرفت الدارَ بعد توهم (٥)

أو قول كعب بن زهير الذي رددته البيئة النقدية أيضاً :

ما أراننا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً (٦)

وكان ثمة إرهابات مبكرة سيطرت على وجدان الشعر الأول ، منذ راحوا يتلمسون التجديد من خلال الصياغة ، كل في حدود طاقته الفنية ، وطبيعة معطيات عصره ، دون عمد إلى التكلف أو التصنع والتعمل ، بل كان الاستخدام البديعي عفويّاً ، بدليل ماسجله ابن رشيّق من وروده في البيت أو البيتين في القصيدة الكاملة (٧) .

وتمتد مدرسة الصنعة الشعرية آخذة في الاعتبار الإمام السريع ببعض الألوان البديعية ، وتجد سبيلها إلى البقاء على لسان جميل بن معمر ، الذي كان تلميذاً لهذبة بن خشرم العذري ، الذي كان تلميذاً بدوره للحطيئة ، ثم يظهر كثير عزة الذي كان تلميذاً لجميل ، وتكامل بذلك مدرسة شعرية أساسها الصنعة والروية والأناة ، وأخذ الشعر بالتجويد والتصفية والتنقيح ، والاعتماد في الوصف على التصوير المادي (٨) .

ويستمر تيار الصنعة الشعرية متدفقاً لدى شعراء بني أمية ، على نحو ما يبدو في شعر الأخطل ، والفرزدق ، وغيرهم من فحول العصر ، ومع مطلع العصر العباسي يزداد الاهتمام بالبديع ، ويظهر ابن هرمة الذي يقولون عنه إنه أول من فقه البديع من الشعراء العباسيين ، فكان من الذين «يقعون عليها بالجد في الملاحظة ، والتنبية للواقع ، ليضيفوا بذلك جديداً إلى ماترك السابقين» (٩) .

ثم يظهر بشار بن برد ليمثل بداية عهد متمايز في الشعر العربي في عصر المولدين من الشعراء ، ويذا بشار على قدر واع من الثقافة العربية ، زادها عمقاً في ذهنه ما استوحاه من فكر عقلي نتيجة صلته بالمعتزلة ، ولذا كثر في شعره الحرص على التفصيل والاستقصاء والتشخيص والتجسيم (١٠) .

وقد عمد بشار إلى استخدام كثير من الألوان البديعية في شعره ، حتى عد البديع عنه عنصراً أساسياً من عناصر التصوير الشعري ، وراح يقيم صنعته على

(٥) شرح المعلقات العشر للتبريزي ١٧٧ .

(٦) ديوان كعب ١٥٤ .

(٧) العمدة ١٣٠/١ .

(٨) في الأدب الجاهلي ٢٧١/٢٨٤ .

(٩) تاريخ الشعر العربي د. الیهیتی ٣٦٨ .

(١٠) يراجع في ذلك الدكتور هدارة (اتجاهات الشعر في القرن الثاني ٥٧٢-٥٧٦) د. أحمد كمال

زكي (الحياة الأدبية في البصرة ٥١٨-٥١٩) .

أساس من المزاوجة بين العناصر التقليدية في الشعر العربي ، والعناصر التجديدية التي استمدتها من الحضارة والثقافة المعاصرة، (١١) على أن بشاراً لم يتخذ من البديع مذهباً فنياً له يحرص عليه ، أو ينشره في كل قصائده ، ولكن بديعه جاء متناثراً في بعض قصائده ، شأنه في ذلك شأن من جاء بعده من الشعراء من أمثال العتابي وأبي نواس .

أما البديع كمدرسة فنية ، وصنعة متعمدة ، فهو لم يبدأ حقيقة إلا على يد مسلم ابن الوليد الذي راح يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، حتى أسند لمذهبه الجديد اسم «البديع» ، وصار فيه أستاذاً مباشراً لأبي تمام (١٢) .

وكان اقتران اسم مسلم بمدرسة البديع إيذاناً بتسجيل زعامته للدور الأول الذي سار على منواله من بعده فئة مشهورة من كبار شعراء العصر العباسي .

(١١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ١٥٦-١٥٧ .

(١٢) انظر العمدة ١-٨٥ ، معاهد التصحيح ٢٠/١ ، الشعر والشعراء ٥٢٨ .

(٢) أدوار المدرسة البديعية

(١) الدور الأول

ويبدو نقاد العصر العباسى وكأنما أثروا إبراز الحقيقة والحرص عليها ، منذ أصر بعضهم على الترويج لفكرة الإصابة فى التصوير الشعرى ، وإدراجها ضمن عناصر الإجازة الفنية ، وهو ما صنعه ابن قتيبة والآمدى حين أكدا حق الشاعر من أبناء الحاضرة فى التعرّيج على الألفاظ المستعملة فى كلامها ، فله أن يستعملها ، ومن هنا كان الإلحاح من جانبهما على فكرة الإبانة والوضوح ، وتفضيل شاعر الطبع (المطبوع) على شاعر الصنعة (الصانع) ، ومن هنا كان أيضاً موقف النقاد فى بيئة اللغويين ضد الغموض والتكلف فى صنعة الشعر .

وربما كشف تعلق النقاد بفكرة الطبع هذه عن شدة تعلقهم بالقديم ، وتقديرهم لأصحابه ، مما دفعهم إلى حث الشعراء باستمرار على ضرورة تمثله ، تقديراً منهم لدقة العلاقة بين الأصالة المستوحاة من هذا القديم وبين الإبداع المستوحى من طبيعة الشاعر وثقافة عصره .

من أجل ذلك كان لمدرسة المحدثين مجموعة من التشبيهات المختارة ، عرفت بتمايزها ، كما كان لهم مجموعة من المعانى المتداولة فى عصرهم ، ومع هذا لم يستطع هؤلاء الشعراء أن يتخلصوا - فى كثير من الأحيان - من معانى المتقدمين الذين فتحوا باب القول ، ونهجوا لهم الطريق ، فكان لهم فضل السبق ، واستلناق للمعانى ، وصعوبة الابتداء كما قرر ذلك النقاد ورصدوه كمسلمات بديهية فى النقد الأدبى .

من هنا بدت صعوبة دور المحدثين ، إذ أصبح على الشاعر أن يتصارع وأن يتأمل ، وأن يحسن التأمل مرتين : عليه أولاً أن يتأمل حياته ، وحياء عصره ليصدر عنها فى تصويره ، وعليه ثانياً أن يعيش تراثه عن وعى كامل به فيما يتعلق بفنه وأدواته ، ثم عليه فى النهاية أن يرضى نقاد عصره ، وهو ما لا يتأتى له إلا بالإصابة فى التشبيه ، والتوليد فى المعانى ، ومحاولة الإضافة فيها على ما انتهى إليه الأسلاف ، وبهذا يصبح من الطبيعى أن يؤخذ فى الاعتبار موقف الشاعر من القدماء ، ويصبح هذا الموقف محورياً لتوزيع الشعراء بين محافظين ومجددين ، تبعاً لمستوى

القرب من القديم أو البعد عنه ، وفي كلتا الحالتين كان على الشعراء تغطية الأخذ عن طريق التجديد في الصنعة الشكلية ، وقد أقدم أنصار الجديد ومنهم - على سبيل المثال - مسلم بن الوليد وأبو نواس غير خائفين ولا حذرين ، فوصفوا الحياة الجديدة جملة وتفصيلاً ، وكان لهذا الوصف قيمته في خدمة التاريخ ، حيث عرض محتوى جديداً صدر عن واقع جديد ، كما ظهرت قيمته الفنية في التجديد في فن الشعر ، وكان من نتيجة هذه الإزدواجية ، أو الصراع بين القديم والجديد ، ظهور الخلاف بين القدماء والمحدثين ، ومنه اختلاف في اللفظ نشأت عنه مدرسة مسلم بن الوليد التي خرجت من تلاميذه أبا تمام والمتنبي ، وأمثالهما من أصحاب البديع ، واختلاف آخر في المعنى نشأت عنه مدرسة خرجت البحتري وغيره من الشعراء الذين حرصوا على اللفظ القديم ، والصورة القديمة ، حتى في التعامل مع المعنى الجديد ، وهؤلاء أثروا ألا يتكفوا بديعاً أو استعارة ، ومن هذه الزاوية عد كثير من النقاد مسلم بن الوليد أستاذاً في مدرسة البديع العباسية ، وجاء تركيز بعضهم على معالم صنعته الشعرية ، ومحاولة المقارنة بينها وبين مستوى الصنعة الفنية عند غيره من الشعراء من معاصريه أو تلاميذه ، وقد راح الآمدي يعقد المقارنات بين مسلكه الفني ومسلك تلميذه أبي تمام في نفس الاتجاه ، وهي مقارنات كانت لها وجاهاتها من هذه الناحية ، أعنى كون الشاعرين كليهما من أئمة الصنعة البديعية في العصر العباسي ، تلك الصنعة التي احتلت مكانة بارزة في عالم التجديد في العصر ، وظل لمسلم فيها مكان الأستاذية ، إذ ظل شعره يتمتع بالسهولة أكثر من شعر أبي تمام ، فلم يكلف جمهوره الأعباء التي فرضها أبو تمام على جمهوره ، حين طالبه بضرورة الارتفاع إلى مستواه .

وبهذا يصح اعتبار مسلم أول من أخذ نفسه بالصنعة البديعية باعتبارها معلماً تجديدياً ، يدخل فيه الاعتداد بفكرة المدرسة الفنية ، مما شجعه على الإكثار منها ، فلم يكن في الأشعار المحدثه من قبله إلا النبذة اليسيرة في دائرة هذا الاستخدام البديعي ، وربما دفعه الحرص على الصنعة إلى التأنى فيها ، والإجادة حتى عده بعض النقاد «زهير المولدين» .

وإذا كنا هنا بصدد موقف ترائي يجب تبين حدوده وخطوطه الدقيقة في فن المدرسة الجديدة ، فلعل أول ما يلفت النظر فيها أن فن البديع ذاته لم يكن فناً جديداً تماماً في هذا العصر ، فقد سبق استعماله - كما رأينا - عند شعراء العرب المتقدمين ، وأصبح علامة بارزة في صناعة الكثيرين منهم ، ولم يبق للمحدثين إلا دورهم في تحويل العملية الشعرية - في جملة - إلى فن وصنعة يتبارى فيها الشعراء ، وحين

تضييق بهم السبيل ينتهى التجديد إلى مجرد تغيير في العبارات ، أو تبديل في الألفاظ ، دون الاهتمام بالخضوع الكامل لما يقتضيه المعنى في بعض الأحيان ، فقد سيطرت عليهم الرغبة الجامحة في إحداث الطرب في السمع ، وهو ما أدى إلى تركيز الاهتمام على اللفظ ، وبالتالي جرى الشاعر وراء البديع بألوانه المختلفة .

وقد شاع هذا الاتجاه في العصر ، مما يجعل من غير التعسف أن نعرفه - في ضوء الفترة التي انتشر فيها - بأنه مدرسة فنية أو مذهب فني ، وخاصة إذا سجلنا - وهذا ضروري - تقارب الإطار الشعري الذي دار فيه كثير من الشعراء في أسلوب المعالجة الفنية من خلال الصورة والمعنى معاً .

ركز أنصار مسلم على البديع ، وإن سبق إليه - كما قلنا - عند كثير من الشعراء مثل بشار وغيره ، ولكن تظل لمسلم مكانته ، لما أحرز فيه من تفوق على الأسلاف في هذا المجال ، حيث استطاع أن يدفع البديع خطوات واسعة ، جعلته فيه أستاذاً يقتدى به الشعراء وعلى رأسهم أبو تمام .

وعلى هذا يصح - حين نقف عند مدرسة مسلم - أن نسجل له فضل السبق في هذا الفن البديعي ، مع الاعتراف المستمر بهيمنة للحس التراثي عليه ، وعلى الفن الشعري كله ، كما يظل المسلم فضل الإجابة ، إذ نأى بهذا الفن عن التكلف الذي أخذه النقاد على تلاميذه ، على غرار ما لاحظ الأمدى حين قال في معرض حديثه عن أبي تمام أنه شديد التكلف صاح صنعة ، يتكره الألفاظ والمعاني (١٣) ، ويرر لهذا التكلف ببعد شعره عن مسلك الأوائل ، فهو لم يسر على طريقته ، لما فيه من الصور الجديدة التي سيطرت عليها الاستعارة والتشخيص ، من هنا جعله تلميذاً مجدداً ، يمكن أن يسير في حيز مسلم ، ومن هذا حذوه ، ويبدو من نظرة القدماء أن بعضهم قد أساء الظن بمذهب مسلم في البديع حين تطرف في إصدار الحكم عليه ، فالأمدى يقول أنه أول من أفسد الشعر ، ثم اتبعه أبو تمام حين استحسّن مذهب ، فسلك طريقاً وعراً ، استكره الألفاظ ، ففسد شعره ، ونشف ماؤه .

ولكن يظل من الواضح أن مقياس الحكم لا ينتهى إلى البديع نفسه ، بقدر ما ينتهى إلى الكثرة المفرطة فيه ، وهى الكثرة التي بدت بوادرها في الانتشار في شعر مسلم ، ثم زادت بشكل واضح على يد تلاميذه من بعده ، ولذلك ذهب أبو الفرج إلى أن مسلماً كان أول من أطلق هذا المصطلح - يعنى البديع - وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، وتبعه فيه جماعة

أشهرهم أبو تمام الطائي فإنه جعل شعره كله مذهباً واحداً فيه (١٤) .

كما يظل تفسير انتشار البديع كظاهرة فنية مشدوداً إلى الواقع الاجتماعي الذي عاشه الشاعر ، كما عاشه من سبقه إليه على سبيل التمهيد ، فمنذ خروج العرب من جزيرتهم اتسع اتصالهم بالأمم الأخرى ، وساد الترف المجتمع الجديد ، مما ساعدهم على التألق في حياتهم ، فكان من الطبيعي أن يصبغ أدبهم بهذه الصبغة الجديدة ، وأن يكثر الشعراء من البديع استجابة لحياة عصرهم ، وتعبيراً عن طباع صراعاته المتميزة .

ومضى مسلم - زعيم المدرسة الجديدة - يصنع شعره متأثراً في ذلك بالطابع الثقافي في عصره ، وبيئته الاجتماعية ، التي ألم بجوانب من حضارتها وسبل العيش فيها ، إذ يروى أن أباه كان ينسج خيوطه ، فراح مسلم يستلهم صناعته ، ليعكس جانباً منها في صناعة شعره على نفس المنوال ، فحرص على تحقيق الانسجام بين خيوطه الفنية التي تعددت ألوانها ، فأخرج منها نسيجاً جديداً حول قصائده إلى أثواب موشاة ، تكثر فيها الخيوط الملونة الدقيقة في تداخلها وتوافقها وانسجامها .

ولاتخفى إفادته من ثقافة عصره ، مما قوى ذهنه على التجريد والتوليد ، وكان من حسن حظه أن تخلو نفسه من هموم الحياة التي سيطرت على غيره من الشعراء ، فاقصر من همومه على الجرى وراء إشباع رغباته ، من خلال مواكبة تيارات اللهو والمجون ، وأتاحت له حريته أن يتلاعب بالألفاظ كما يحلو له ، حتى استطاع السيطرة على زمام البديع ، وتحويله إلى مذهب ، أو مدرسة في الفن الشعري .

ولم تقف ثقافة العصر عند حد صقل ذهن مسلم فحسب ، بل عاش صراعات تراث البيئة بين ماض وحاضر ، وهو ابن بيئة لغوية جعلت جل اهتمامه التركيز على اللغة ، ورواية الشعر وعرض نماذجه القديمة ، وكان لمسلم حق الاختيار ، فكانت المحسنات والزخارف مما شد انتباهه ، كما شدد انتباه بعض الرواة فوقفروا عندها ، حتى ليصبح اعتبارها تراثاً شعرياً أصيلاً في مرويات الشعر القديم .

وربما شجع مسلماً على الإكثار منها ما رآه من ندرتها عند القدماء ، فاشتد إعجابه بها ، ورأى فرصته قائمة في الإضافة إليها ، والتزيد فيها ، حتى فتح في البديع باباً جديداً راح يبتكر فيه المعاني الدقيقة ، ويجود في الاستخدام اللفظي ، حتى

أحرز ما أحرزه من تفوق وسبق في هذا المجال ، واستطاع الشاعر المجدد أن يثبت براعته في التوفيق بين اللفظ والمعنى حين عرج على الصورة الحضارية الجديدة التي تضافرت مع حياة مجتمعه وصدرت عنها ، ولم تقل براعته هذه عن قدرته على التوليد في الصورة القديمة ، وإبرازها في شكل جديد ، وكل هذا ميزة عمن قبله ، فاستخدم البديع في توليد المعاني وإخراجها في صورة جديدة تتحقق فيها ذاته ، وتبرز فيها طبيعة عصره ، ويظل التراث حارساً أميناً يراقبها ويرعاها ، ويمنحها الأصالة وحق البقاء .

ومع هذا كله لم يسلم فن الشاعر المجدد من أن يصبح موضوعاً للجدل والخلاف بين النقاد القدماء والمحدثين ، فقد هاجمه النقاد تحت دعوى إسرافه في البديع والزخرف اللفظي ، ووقف بعض المحدثين يؤيد مسلكه الفني ، انطلاقاً من إدراك الطبيعة النوعية لما حققه الشاعر من قدرة فنية في إبداع الصورة ، وإخراجها جمالياً عن طريق استخدام البديع ، ثم ما أفاده منه في التشكيل الجمالي للصورة في نفس الوقت الذي لم يغفل فيه المعنى ، أو يجور عليه بل يخدمه ويفيده ، وهو بذلك ينأى عن الجرى وراء الزخرف لذاته ، إذ نجح في توظيفه في خدمة الصورة والمعنى في نفس الوقت .

إلى هذا الحد استطاع مسلم أن يستغل البديع بشكل فني دقيق في تشكيل صور شعره ، وتبقى بعد ذلك مسألة الحكم له أو عليه بالإجادة أو التقصير رهناً بدقة هذا الاستعمال ، وهو ما تكشفه النماذج البديعية في كثير من شعره ، فمن صورته التي لعب فيها البديع دوراً بارزاً ما جاء به من توزيع موسيقى مقبول يزيد من إشراق الصورة ، ويحسن من إيقاعها في قوله يمدح يزيد بن يزيد :

موفٍ على مهجٍ في يوم ذي رهج كأنه أجل يسعى إلى أمل (١٥)

فقد جعل لكل شطر منه قافيتين مغايرتين لقافيتي الشطر الآخر ، وهو ما يكسب البيت تلك الإيقاع الموسيقي المقبول الذي يحققه اختيار اللفظ وسيلة لهذا الأداء وهو ما لا يصدر إلا عن فنان يتحكم في أدواته ، ويجيد السيطرة على فنه ، مما يحقق له الإبداع المتميز في عرض الصورة الشعرية ، وخاصة حين يمزج بين المستوى الصوتي والمستوى البصري فيها ، إذ يجعل فرس معدوحيه تخوض المعركة ، فيوفي على المهج يقتلها في يوم الحرب الذي يبدو مليئاً بالغبار ، وكأنه بذلك يعمل عمل

الأجل حين يأتي ليقضى على الأمل ، فهذا الأداء فى المستوى البصرى يكتمل بذلك الإيقاع الموسيقى الذى يحققه تناغم الكلمات التى اختارها الشاعر من خلال الجنس بين «مهج» و «رهج» وبين «أمل» و «أجل» .

ولم يشتد إعجاب النقاد القدماء وحدهم بهذا البيت بل إن مسلماً نفسه أعجب به، إذ يذكر ابن رشيق أنه - أى مسلم - قال لأبى العتاهية : والله لو كنت أَرْضَى أن أقول مثل قولك : الحمد والنعمة لك ، والملك لاشريك لك ، لبيك إن الملك لك ، لقلت فى اليوم عشرة آلاف بيت ، ولكنى أقول :

موفٍ على مُهَجٍ فى يوم ذى رهج كأنه أجلٌ يسعى إلى أمل

وكأنه يقر بأنه يعرف حق فنه عليه ، ويدرك قيمته لديه ، كما يعى ضرورة إجهاد نفسه فى صياغته ، ويأخذها بنوع من الكد الذهنى حتى يخرج الصورة بعد محاولات الإجادة فيها وإتقان صنعها ، وبذلك يصبح من حقه ما قاله عنه ابن رشيق من أنه «صاحب رؤية وفكرة لا يبتده ولا يرتجل» (١٦) .

وهكذا اشتد حرص مسلم على أن يجعل من شعره معرضاً للألوان البديعية المختلفة ، ففى الكثير من صورة يتألق الجنس والطباق وغيرهما من ألوان البديع ، مما يؤكد حرصه على تلك الصنعة التى حاول تحويل الشعر بواسطتها إلى نمط من النحت والزخرف والتنميق .

وعلى ذلك برزت عنايته بالموسيقى ، وكثرت النماذج الدالة على تلك العناية ، فلم يقف عند حد التلاعب باللفظ ، بل امتد ليبدأ من التلاعب بالحرف الواحد ، حين راح يعتمد تكراره فى أكثر من كلمة ، كما نجد ذلك فى تكرار حرف الجيم والباء فى قوله :

ذاك الرجاء المستجار بجوده من نابات الدهر حين تنوب

كالكهل مقبل الشباب يزنه حلم الكهل والشباب أرب (١٧)

كما راح يورد ما يسميه البديعيون «حسن النسق» ليؤكد الموسيقى الصوتية فى شعره فى أبيات متوالية ، تسجل إصراره على الصنعة البديعية كما فى قوله :

حلّو الشمال ، مأمون الغوائل ، ما مول النوافل ، محض زنده وارى
الله البسه فى عود مفرسه ثياب حمد نقيات من العار
الجود شيمته كالبدر سته يكاد أن يهتدى فى نوره السارى (١٨)

إذ جعل الإيقاع الصوتى أساس البديع اللفظى فى صوره الفنية ، وتبقى له أنه استطاع أن يجعل كل ذلك فى خدمة معانيه ، حين حاول توفير البديع فى كثير من قصائده دون أن يقتصد فى ذلك ويظل محموداً له أيضاً أنه استطاع توظيف البديع فى خدمة الصورة ، فلم يأت به - فى كثير من الأحيان - غرضاً فى ذاته ، بل على العكس من ذلك ، فقد نجح فى تسخيرها فى زيادة وضوح المعنى ، مع جمال الإيقاع الموسيقى ، حين بعد به عن الغرابة والتكلف وأثر المعانى القريبة .

ولعل هذا هو محك تفضيل بعض النقاد لمسلم بن الوليد على أبى تمام فى هذا الاتجاه ، فهما يشتركان معاً فى العناية بالألفاظ ، لكن الأول يتجلبب التكلف الذى أصبح سمة فنية طاغية فى فن الثانى ، وهو مما أثار الخصومة حوله فيما بعد .

وإذا كان مسلم قد خضع لقياس الأدب بالمقياس البديعى عند النقاد حين استحسّنوا صنعه التى حولت الاستخدام البديعى إلى مستوى راق من مستويات العناية بالصورة الشعرية ، فإن خضوعه للتراث ظل أساساً راسخاً لا يتزلزل أمام مقومات التجديد ، بقدر ما يدخل بين خيوطه ، ولا شك أن ارتباطه بالتراث على هذا النحو هو ما جعله مقبولاً لدى المدارس النقدية ، وخاصة اللغوية ، ومن سار على نهجها فى التمسك بالتراث .

وبهذا تسقط مبررات النقاد فى الهجوم الذى وجه إليه ، ذلك أن حقيقة ما صنعه فى هذا المجال أنه قام بعملية انتخاب جيد للمدرسة التى أثر أن يتزعمها ، ولم تخطئه الأصالة فى هذا الاختيار حين عرج على التراث ، فاختار منه الشريحة التى اقتنع بها ، فحرص عليها ونماها حتى صارت جزءاً من كيانه الفنى .

وبهذا حاول مسلم تجاوز أزمة الصراع بين الموروث وبين استجابته لحياة عصره بما اتسمت به من مادية براقة مترفة ، اعتمدت - فى جوهرها - على الزخرف والزينة ، فاتخذ منها ركيزة له رأى من خلالها العيش لذة حسية ، ورأى الفن نشوة وانسجاماً كان من الضروري أن ينعكس فى شعره فيحكى شخصه وظروف

(١٨) ديوان صريع الغواني ٣١٩ . وانظر لمزيد من التفاصيل فى هذا الجانب «الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد» المؤلف .

مجتمعه معاً .

والم أن الشاعر لم ينس نفسه وسط هذه التيارات التي تصارع معها ، إذ ظلت قدرته على استيعاب التجربة وتوصيلها أمراً مقررأ ، فلم تختف التجربة من صوره الشعرية ، ولم يقف البديع عنده حائلاً دون ظهورها ، بقدر ما ساعدها على أن ترد من وراء ستار شفاف ، قوامه الزخرف اللفظي الذي يخدم التجربة في إخراجها وتوصيلها في شكل فني جديد له جاذبيته الخاصة ، دون أن يتحول إلى غاية في ذاته ، إلا في قليل من صوره وهذه التقطها القدماء ووقفوا عندها ، وأخذوه عليها .

وظل اتخاذ مسلم من البديع مذهباً دليلاً على شدة ارتباطه بالتراث وتفاعله معه ، فهو لم ينفك منه ، ولكنه أضاف إليه وجدد فيه ، خاصة حين نجح في تحقيق الاتساق بين الصياغة الجديدة بما لها من جمال وروعة ، وبما تصدر عنه من خيال وقوة في المعاني التي حافظ فيها على أساليب القدماء ، مما يحدد موقعه الحقيقي في مدرسة البديع التي تجاوز فيها مستوى الزخرفة اللفظية ، إلى استخدامه أداة الأفكار والمعاني ، ورصد الأبعاد الحقيقية للتجربة الشعرية .

ولم يكن اتخاذ مسلم ببديعه وسيلة للزخرف إذن مجرد أثر حضاري انعكست فيه مظاهر الحياة العامة على مقومات الحياة الفنية عنده إلا حين أكثر منه ، حتى قال ابن المعتز أنه حشا به شعره ، ولكنه كان في معظم الأحيان استجابة دقيقة لروح التراث ، ورغبة صادقة في التعلق به ، والحرص عليه ، والإضافة رليه وتجديده ، فطالما كان هذا البديع متسقاً مع نفسية الشاعر وشخصية الفنية متفاعلاً معها ، وصادراً عن تراث طويل ارتبط به الشاعر وقبله مهيمناً على فنه ، مما أكسبه في النهاية أصالة تحمد له ، كما نشر في شعره كثيراً من الحيوية والنضج ، الأمر الذي يميزه عن أصحاب المدارس التجديدية التي جاءت من بعده وتكلمت عليه .

وهكذا تحولت القصيدة عند مسلم إلى بناء فني شامخ يلتقى فيه جمال الصياغة بوضوح المعنى ، وتبرز من خلاله صراعات نفسية الشاعر بين ظروف بيئته ومنهج عصره ، وما ظهر من طبيعة تفاعل القديم مع الجديد ، ليؤكد من ذلك كله أن الشعر صناعة شاقة ، يعتمد فيها المبدع على كل مألديه من طاقات خيالية وذهنية ، وله أن يجعل منه معرضاً طيباً لثقافته وفكره ، ليثبت بذلك أن مدارس التجديد الفني لا بد أن تقوم أيضاً على أساس من الاحترام للتراث مهما بدت جديدة ، ولا بد - أيضاً - من أن يستمر الصراع بين القديم والجديد ، فهو من طبيعة الأشياء .

(٢) الدور الثانى

يمثل أبو تمام المرحلة الثانية فى مدرسة البديع العباسية ، إذ حمل لواء هذا الاتجاه ، فكان تلميذاً أميناً لأستاذه مسلم بن الوليد ، وإن كان قد فاقه حين أخذ نفسه بثقافة أكثر عمقاً واتساعاً وتنوعاً ، جعلت نقاد العصر يعدونه «عالمًا» ، وجعلته هو نفسه يحدد موقفه من الفن الشعرى من منظور جديد ، حاول فيه أن يزاوج بين الفكر والشعر ، أو بين العقل والوجدان ، أو بين الطبع وصنعة الكد ذهنى .

تعد مدرسة أبى تمام إذن امتداداً طبيعياً لمدرسة مسلم التجديدية ، مع الاعتراف بحققها فى تلك الإضافات التى فرضتها طبيعة ثقافة العصر بفروعها المختلفة ، وهى ثقافة عكست أبعاد الرقى العقلى الذى شهدته الحضارة الجديدة فى المجتمع العباسى ، والتى بدا أبو تمام شديد الشغف بها ، قادراً على استيعابها ، وتحويلها إلى مصدر ثراء لفنه الشعرى .

ومع هذا الرقى زاد بروز الأصول التراثية ، وظهرت قدرات الشعراء على الإفادة منها ، والتعامل معها ، والإضافة إليها ، ومن ثم يمكن تلمس بعض الأدلة الموضوعية التى تسجل دخول التراث أصلاً فى فنه ، من مثل موقف بعض المحافظين من فن هؤلاء المجددين ، كما ظهر فى سياق موقف البحترى من أستاذه أبى تمام على الرغم من اختلاف المدرستين فى طبيعة المسلك الفنى لكل منهما ، فمن المعروف فى التاريخ الأدبى أن أباً تمام - الشاعر المجدد - لفن البحترى - الشاعر المحافظ - درساً دقيقاً فى صناعة الشعر ، استطاع البحترى أن يعيه ويلتزمه ويسير أغواره ، دون أن يأبه فى ذلك بمؤاخذه النقاد ، فقد توافرت له شجاعة الاقتداء ، وساندتها قدرته على الاختيار والتغيير فى المنهج الفنى الذى اقتنع به ، ووضع أساساً لمدرسته بعد ذلك .

ويكاد موقف البحترى من أبى تمام يحدد حقيقة موقفه من فنه ، وإن كان يعترف بأن ثمة اختلافاً بين منهجه ، وبين مسلك أستاذه ، ولكنه الاختلاف الذى لم يجعله ينكره حقه من الأستاذية ، بل راح يعترف بفضلته اعتراف وفاء ، جعله كثير الكلام حول شاعرية أبى تمام وعجزه عن التفريق عليه ، أو حتى عن اللحاق به .

ومن المتوقع ألا يصدر مثل هذا الإعجاب إلا عن قناعة فنية ترضى ذوق

البحتري نفسه كشاعر محافظ ، أعلى أن ثمة خيوطاً تراثية تعيش - بالضرورة - في فن المجددين - والقياس هنا على أبي تمام - تجعل البحتري وغيره من المحافظين قادرين على الاعتراف الصريح بتلك المجاملة لأستاذهم ، مهما أدرجهم النقاد في دوائر التجديد الفني في حركة الشعر .

ومن هذه الأدلة الهامة أيضاً موقف المجددين من نظرائهم ، كما يبدو من موقف ابن المعتز - الشاعر المجدد أيضاً - من فن أبي تمام ، وتردده في حسم موقفه منه ، ومن فنه ، حتى وقع هو نفسه في صراع واضح بين ما هو بصدد تأييده ، وما هو بصدد الهجوم عليه ، فهو ينتمى إلى بيئة ثقافية راقية ، راح يحكم على أبي تمام ، فيهاجمه ، ليبين من خلال هجومه طبيعة المسلك الفني الذي ارتضاه لنفسه ، وهو لم يهاجم في أبي تمام انتماءه التراثي ، بقدر ماهاجم ما انتشر عنده من الإغراق في التجديد ، مما لا يستند - في كثير من الأحيان - إلى أصل تراثي قديم ولعل هذا الموقف هو مادفع البعض إلى وضعه في طبقة جمعت بين الاتجاهين أو المذهبين : اتجاه أبي تمام واتجاه البحتري ، حيث يحاول تعمق الأفكار والمعاني الحديثة ، كما فعل أبو تمام ، وابن الرومي ، في الوقت الذي حاول فيه المحافظة على عذوبة الأسلوب وجماله وتوشيته بآثار الصنعة ، قديمها وجديدها ، كما فعل البحتري وغيره من شعراء مدرسة المحافظين .

ولا يخفى ما سيطر على ابن المعتز من حرص في أحكامه المتناقضة على أبي تمام وفي حكمه للبحتري ، فقد أبدى إعجابه بشعر البحتري ، وهو شعر يمكن رده في كثير من جوانبه إلى أصول مشتركة مع شعر أبي تمام ، سواء عن طريق الأخذ المباشر منه ، أو الأخذ غير المباشر من مصادره الأصلية ، فثمة نقاد التقاء كثيرة بين الشعارين على مائدة الإبداع الفني .

وحاول ابن المعتز أن يرصد ما وقع في شعر أبي تمام من هنات (١٩) ، فراها ماثلة في بعض الألفاظ التي تستغل على الفهم - أحياناً - وهو الأمر الذي سجله في صياغة رسالته المشهورة التي خصصها حول عرض مساوئ أبي تمام ، وربما قصد ابن المعتز من صياغة تلك الرسالة أن يظهر معارضته الشديدة لأولئك الذين أسرفوا في التجديد ، وبهرتهم مادة الحضارة ، فطغت على صنعتهم ظلالها ، حتى كادوا يفتقدون السند التراثي الأصيل تحت وطأة هذا التجديد ، ولذا تحول هجومه من أبي تمام إلى أولئك الذين حكموا له بالأستاذية المطلقة في فن البديع ، وحاول صياغة

(١٩) انظر رسالة ابن المعتز في مساوئ أبي تمام في الموشح للمرباني .

الموقف في شكل نقدي عام ودقيق ، يرد فن البديع إلى أصوله التراثية الأولى ، ويبين تكلفه الشديد فيه ، وكلفه الشديد به ، ويصور خطأ من جعلوه مثلهم الأعلى لمجرد تتبعه هذه الفنون وتكلفه فيها ، مما أوقعه في دائرة استكراه الألفاظ ، حيث أتى فيها بكثير من التعقيد ، وصور الغموض والالتواء .

ومع هذا كله تظل شهادة العصر لأبى تمام ، لا عليه ، حيث نصبه كثير من النقاد زعيماً لمدرسة شعرية ، تركت آثارها واضحة في الشعر العربي ، بما حوته من عناصر الابتكار والتجديد ، وما استندت إليه من أبعاد تراثية عميقة في أصلاتها ، فكانت صورة صادقة من صور الصراع الفنى في العصر ، خاصة حين يرتبط هذا الصراع بثقافة الشاعر وفكره .

وبذا أصبحت وسائل أبى تمام في التعامل مع الأداة سمة رئيسية من سمات التجديد عنده ، أعنى بذلك حرصه على تحميل الألفاظ أكثر من مجرد دلالتها الحقيقية ، من خلال اعتماده الدائم على المجاز ، أو عرض الصور التشخيصية عبر مستوياتها الفنية المتعددة ، من تصوير المعنويات والمجردات ، وهذه اللغة التصويرية - في جملتها وتفصيلاتها - تنتهى بصاحبها إلى عمق تراثى حين يضرب بجذورها في أعماق الزمن ، حيث يمكن أن نعود بالاستعارة والمجاز عموماً إلى صور القدماء منذ كانت مجالاً خصباً للتداول في فن الشعر ، لم يترك منها المتقدمون للمتأخرين - من أمثال أبى تمام - شيئاً سوى إخراج اللفظ عن دلالته الدقيقة عن طريق استخدام ما يوحى به اللفظ من معان أخرى ، أو استبطان كل طاقات اللغة وإمكاناتها الإيحائية ، الأمر الذى يرتبط بقدرة الشاعر على استيعاب اللغة وفهم مستوياتها التقريرية والتصويرية على السواء .

من الطبيعى - إذن - أن نتصور انعكاس ثقافة العصر وحضارته بما حوته تلك الثقافة من أنواع المعرفة الإنسانية وأنماط الفكر في شعر أبى تمام ، فكان من حقه أن يزاج - كما قيل - بين فكره ووجدانه ، أو يجمع بين عقله وشعوره ، وكان من حقه أيضاً أن يصور موقفه الخاص - أو يطرح رؤيته الخاصة - لعملية الإبداع في الشعر ابتداء من تصوره لماهية هذا الشعر في مسألة التوفيق بين الفكر والعاطفة أو الصدور عنهما ، أو رؤيته للأداة وكيف يتعامل معها على مستويات إيحائية مختلفة في درجات التصوير ، أو على مستويات زخرفية متنوعة من حيث التعامل الصوتى والمعنوى ، أو موقفه من الوظيفة التى رآها في معظم مدائحه - بصفة خاصة - من منظور القدماء في إرضاء أذواق النقاد والممدوحين ، وإن كان قد أضاف إليها من

موقفه الخاص محاولته الارتفاع بمستوى جمهوره حين طالب الجمهور بأن ينهض إلى مستوى الخاصة المثقفة ، حتى يفهم شعره ويعى مايقوله ، لعله يحفظ للشعر بذلك مكانته كفن رفيع لا ينبغي أن يهبط إلى مستوى السوق ، كما أضاف إلى الموقف المدحى ماتصوره من رسم المثل العليا أمام الممدوحين فكان له فضل ابتكار تلك الوظيفة التي أجزها في قوله :

ولولا خلال منها الشعر مادي بناء العلا من أين تؤتى المكارم

وهكذا اشتد ارتباط أبي تمام في تجديده بالتراث ، فحين عرج على عرض موضوع من موضوعات شعره ، أو لنقل حين ألح على اختيار شريحة اجتماعية بعينها متخذاً منها موضوعاً لفنه ، لم يكن ليلجأ إلا إلى الماضي البعيد بالدرجة الأولى . ولعل هذا هو السر الكامن وراء إشارته المتكررة في شعره إلى أيام العرب ، وحوادث التاريخ ، والقصص القرآني ، وأمثال العرب القدماء ، حيث راح يستعرض أو يستعين بما استقر في وعيه ، وماكن في وجدانه من ثقافة واسعة يرتد قوامها الأساسي إلى تلك المذاهب التراثية لما لها من الأصالة والقدرة على الهيمنة على الفن الشعري كله .

لقد برزت نوافر الأضداد كما لو كانت معلماً خاصاً وجديداً تماماً ، يتميز به فن أبي تمام في سياق مدرسته التجديدية ، وهي - في حقيقة أمرها - لا تتجاوز كونها درجة من درجات التصوير نهض بها الشاعر ، وعرفها من قبله أصحاب البديع تحت اسم الطباق حيناً ، وتحت اسم المقابلة في معظم الأحيان ، وإن كانوا قد ربطوا الطباق باللفظ والمقابلة بالمعنى .

ومع هذا فنحن لانشكك هنا في تلك العلاقة الوثيقة بين تنافر الأضداد وبين طبيعية البعد الثقافي الجديد الذي تشكلت من خلاله عقلية أبي تمام ، فما كان له أن يكثر منها أو أن يعتمد الإتيان بها في شعره إلا استجابة لرؤاه الخاصة للأشياء ، وانطلاقاً من حرصه على ضرورة توفير نوع من الكد الذهني ، وإعمال الفكر في تبين الأبعاد المختلفة لما يقع تحت حسه في عالم الواقع ، ولكن الذي نؤكد هنا هو ارتباطه في جانب آخر منه بهذا العمق التراثي ، فهو لم يخلق هذا التنافر من فراغ ، بل صدر عن تكوينه التراثي أولاً ، ولذا يظل محموداً له أنه لون هذا التكوين بطبيعة فكره ورغبته في الجدل الذي عرف عنه ، ثم يبقى عليه أنه حين أعجب بهذا الاتجاه أسرف فيه إسرافاً شديداً ، حتى صار السمة الغالبة على شعره ، مما زاد في غموضه ، حتى استغلق فهمه في بعض الأحيان على بعض النقاد .

ويكفي في محاولة التعرف على الأصول التراثية في مدرسة أبي تمام أن نرى

درجات الإلتزام الفني التي فرضها الشاعر على نفسه ، خاصة حين عرض - في كثير من قصائده - لتصوير مشاهد الأطلال التي كانت واقعاً جاهلياً ، تحول إلى مجرد تقليد فني تفوح منه رائحة التراث ، وهو ما يصح الاعتداد به كاعتراف صريح من صاحبه بارتباطه الوثيق بأهذاب هذا التراث ، وقياساً على هذا التقليد نجد عنده حديث الغزل وعرض ذكريات الشباب ، وتكرار شكوى الشيب في مقدمات مدائحه ، ومن هنا - أيضاً - يبدو قصور تلك النظرة النقدية القديمة التي انتهت عبر الحوار المتكرر حول فن أبي تمام إلى إتهامه بالخروج على عمود الشعر العربي ، الأمر الذي صورته المرزوقي تفصيلاً في مقدمة ديوان الحماسة ، وهو يكشف مدى حرص هؤلاء النقاد على الوضوح والبساطة ، وتتبع القديم الذي توافرت فيه تلك الملامح ، وهو موقف رفضه أبو تمام بعنف ، وصرح بذلك حين سأله أبو العميتل : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فكانت إجابته المشهورة بما تحمله من دلالات ثقافية : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ وكأنه يفصل بذلك في القضية النقدية حين يتعلق طرفاها بالإبداع والتلقي ، ممثلين في الشاعر والجمهور ، فكانت دعوة صريحة إلى الرقي بدرجات هذا الإبداع من ناحية ، والارتفاع بذوق الجمهور من خلال استيعاب الفكر والثقافة من ناحية أخرى .

ويبدو أن أبا تمام قد أحس أن ارتباطه بالتراث في موضوعات قصائده وأن تمسكه بالشكل العام الذي اتسمت به القصيدة العربية يتطلب منه أن يجدد ، وأن يبرز قدراته الخاصة ، فيتحقق له ما أراد داخل نفس الإطار الذي يصعب عليه كسره ، أو الخروج عليه ، وهو أمر يزيد من قيمة صراعاته في حركته التجديدية في شعره ، إذ يبدو تجديده من نوع أصيل يرتبط بأصول فكرية عميقة ، يتداخل فيها القدم والحداثة ، ولا يتحول كما ظهر عنده غير من أمثال أبي نواس إلى مجرد صوت فردي لا يكاد يتجاوز أذان نقاد العصر ، أو أن يموت بموت صاحبه .

لقد تحققت لأبي تمام مقومات المعاصرة ، حين نصب من نفسه محامياً يتبنى الدفاع عن قضايا مجتمعه ، وشاعراً أميناً يلتزم في فنه بتصوير ظروف عصره ، حتى خدم بذلك كثيراً من قضايا هذا المجتمع حين سجل حروبه ومعاركه ، وعندها تحققت لشعره الصلاحية لأن يكون وثيقة تاريخية ، يصح الاعتماد عليها ، ويصح معها اعتبار الشاعر تراثياً ، حريصاً على أن يستمد أصالته من عظمة هذا القديم حين يتفاعل مع الجديد المستحدث ، عندئذ تهادأ - إلى حد بعيد - لغة الصراع التي يعيشها مبدعاً ومصنفاً وناقداً .

ومع تلك المعاصرة والموضوعية تفاعلت طاقات أبي تمام وملكانه الخاصة

حين حاول إخراج كل ما استطاع أن يبتكره ويضيفه إلى الأداء في فنه ، مع الاعتراف بالدور التاريخي لتلك الأداة عبر حركة الشعر ومن خلال إضافات الشعراء .

ويبدو أن القدماء قد ترددوا في حسم مواقفهم من أبي تمام ومدرسته ، حين عرضوها في ميزان النقد الفني الدقيق ، وربما كان من وراء هذا التردد ما وجدوه عنده من حس ترائي أصيل انتشر في قصائده لغة ، وأسلوباً ، وتصويراً ، وحتى في مواقفه الجدلية ، فكان لتلك الأصالة في الأداء دورها في الرد على ابن المعتز ، حين رصد مساوئ أبي تمام ، وأفاض في عرضها ، فلم يستطع - مع هذا كله - إغفال محاسنه ، وكأنه عجز عن إنكار مواطن الإجابة في فنه وفي ظلي أن هذه الإجابة إنما تحققت من خلال دقة فهمه للتقديم وإعادة عرضه من جديد .

وعلى أية حال فنحن لانجمل من أحكام ابن المعتز المرجع النهائي في رؤية حقيقة هذه المدرسة ، ولانأخذ منه قاضياً يحسم الموقف في قضية تجديدية لها مالها من خطر وأهمية ، وخاصة إذا أدركنا مافي أحكام ابن المعتز نفسه من طابع انفعالي أضفى عليها صبغة تأثرية ، جعلت رؤيته انطباعية تكاد تكفي بإصدار أحكامها حال التأثير المباشر لدى تلقى العمل من خلال الذوق الخاص مباشرة ، هذا بالإضافة إلى ما حملته ابن المعتز لأبي تمام من اضطهاد جعله يتحامل عليه في أحيان كثيرة ، ويكفي أبا تمام - في هذا الموقف - أنه أثار مشكلة فنية ضخمة دفعت ابن المعتز نفسه إلى تأليف كتاب «البديع» حتى حاول من خلاله تتبع هذا الفن في تاريخ أدب العرب ، لينكر في النهاية على أبي تمام حق التجديد المطلق فيه ، ومن المعروف - كما عرضنا آنفاً - أنه انتهى به إلى وجوده عند العرب حيث انتشر في القرآن الكريم والحديث الشريف وكلام الصحابة ، ولم يكن للمحدثين - عموماً - فيه من فضل الابتكار إلا من مطلق الإكثار والإسراف في استخدامه .

ولكن ابن المعتز أثر ألا يغلو في انطباعيته ، فحاول التخفيف من حدتها ، ذلك أن تلك النزعة خفت عنده في كتاب «الطبقات» ، حين أعاد تسجيل خلاصة موقفه من أبي تمام ، فجعله يبلغ غاية الإساءة والإحسان معاً ، وإن كان قد قدم الإساءة هنا على الإحسان ، ثم عاد فحاول أن يعدل رأيه في الطبقات - أيضاً - حين قال أن أكثر ماله جيد ، وقصر الرديء عنده على الشيء الذي يستغلق فقط ، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللفظية والمحاسن والبدع الكثيرة فلا ، (٢٠) .

وهكذا أثر الموقف النقدي العام في رؤية شعر أبي تمام والحكم عليه من جانب

(٢٠) طبقات الشعراء المحثين لابن المعتز ص ٤٨٦ وما بعدها .

أولئك النقاد الذين اتخذوا موقفاً من قضية الإبداع فى الفن الشعرى ، ومدى الارتباط بالموروث ، حيث راحوا يستحسنون شعر البحترى ، ويمتدحون فيه حسن الصياغة ، واستقامة الألفاظ ، واتساق العبارات ، حتى قال صاحب الوساطة : فإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غنائه فى تحسين الشعر فتصفح شعر «جرير» و «ذى الرمة» من القدماء و «البحترى» فى المتأخرين ، فإن روعة السبك تسبق بك إلى الحكم (٢١) .

وهو موقف يردنا إلى مفهوم القدماء لقضية عمود الشعر التى انتهت عندهم إلى ما يعادل مفهوم الصورة الشعرية ، الأمر الذى يختلف - فى جوهره - عما نعرفه عن منهج القصيدة العربية أو شكلها العام ، فإذا كان القدماء قد فقدوا تعاطفهم مع أبى تمام حين أغرق فى عرض صوره ، أو فى تعامله مع الصورة الشعرية على مستوياتها المختلفة ، حين أخرجها من الدائرة التى وقف عندها القدماء ، وتجاوزها المحدثون بما اتسمت به من الوضوح والبساطة ، فإن نظرتهم إلى منهج القصيدة ، وتوصيف النمط الذى ينتمى الشاعر من خلاله قصيدته من المبدأ والخروج والنهاية - على حد تعبير ابن رثيق (٢٢) أو من نسيب وإيجاب للحقوق بذكر السفر وما بعده على حد تعبير ابن قتبية (٢٣) ، هذا الموقف النقدي فى جملته يسجل دور أبى تمام ضمن دائرة الشعراء المقلدين ، ويضخم من حجم الدور التراثى فى قصائده ، ويبرر ذلك الصراع الدائب بين الروح التراثى وروح العصر ، الأمر الذى يظهر ويتكرر ظهوره فى محاولات التعديل والإضافة والتجديد والابتكار .

ومن الطبيعى - إذن - أن تظهر الأصول التراثية فى مدرسة أبى تمام ، مهما كانت الأبعاد التجديدية التى رعى إليها الشاعر من دعوته ، وهو ما كان من شأن الحوار النقدي الطويل حول فنه ، ومن هنا - أيضاً - كان ظهور الدين عنصرأ بارزاً فى قصائده ، وكذلك كان ظهور التاريخ القديم ، وانتشار أحداث الماضى البعيد عبر لوحاته ، وهو ما حاول الشاعر أن يزاوج فيه أيضاً بين القدم والحداثة ، حيث عرض الأحداث التاريخية وصور سياسة العصر فى آن واحد ، فمما لا شك فيه أنه أفاد من أحداث التاريخ القديم فى عرض وقائع العصر حين عرج على التاريخ الأدبى ، يتناول قضاياها ، ويفيد منه ، حتى ظهر تأثيره بالتقاليد الموروثة خلال استلهامه الواعى لهذا التراث الشعرى الطويل ، بحكم صلته الوثيقة به .

(٢١) أنظر الوساطة ٢٤-٢٥ .

(٢٢) العمدة ٨٥/١ .

(٢٣) الشعر والشعراء .

وحين استعان أبو تمام بالأساليب التي يشوبها التعميم والإطلاق في شعره ، درج على مآدرج عليه غيره من أسلافه ومعاصريه ، الأمر الذي لا ينبغي مؤاخذه كثيراً عليه ، لأنه ارتبط عنده بموضوعات معينة كان أهمها شعر المدح بصفة خاصة ، ويضل انشغاله بقضايا التصوير والتشخيص بما فيه من المغالاة أيضاً - في جانب منه - بهذا الحس التراثي الذي عاشه ، بالإضافة إلى طبيعة المواقف الانفعالية التي أخرجته عن إطار الحقيقة والواقع في كثير من صوره وقصائده .

كما يظل موقفه من البديع مردوداً إلى القديم بأكثر من قيد ، بصرف النظر عن الإسراف والمغالاة في استعماله ، أو محاولاته المتعددة للتحويل فيه والتجديد - في بعض الأحيان - حسب طبيعة تكوينه الفكري .

وأخيراً تظل الأداة في مدرسة التجديد قادرة على إثارة الشعراء لكي يستخرجوا ماكن من طاقات إيحائية ذات أبعاد مختلفة ، استطاع بعضهم - وعلى رأسهم أبو تمام - توظيفها في خدمة فنه ، لذا تظل لغته وأسلوبه قريبين من وحش الكلام ويدويه ، في نفس الوقت الذي يحفل فيه شعره بالزخارف البديعية المتكلفة التي تبدو وثيقة الصلة بمقومات عصره وبين الموقنين تبرز قمة الصراع الفني لدى الشاعر .

وعلى هذا يشهد فن أبي تمام بقدرته على استيعاب التراث ، مما ينعكس في فصاحة اللفظ والدقة في اختياره ، ثم عرض جزئيات الصورة ، وتوزيع زواياها ، مع دقة التداخل بين الصور الجزئية المختلفة ، ولو لم تكن العملية الشعرية عنده على هذا المستوى الدقيق من الجمع بين الأصل التراثي والواقع الحضاري ما اعترف لنا بشدة معاناته في العمل الشعري ، مما جعله يقضى ليله في تهذيبه ، وتنقيحه ، ومعاودة النظر فيه .

وعلى هذا أيضاً تمثل حركة أبي تمام التجديدية لها مكانتها في صراعات المدارس الفنية في الشعر العربي ، تستمد أصالتها من القديم والجديد معاً ، سبقتها إلى نفس الاتجاه مدرسة مسلم بن الوليد ، ثم لنها مدرسة عبدالله بن المعتز التي تعد - بدورها - إحدى المدارس التجديدية التي أسهمت إسهاماً بارزاً في تطوير الشعر العربي والتنظير له .

(٣) الدور الثالث

من أهم ما يميز نشأة عبدالله بن المعتز ذلك الطابع الأرسطوطالى الذى عاش فى ظلاله أميراً ثم خليفة لمدة يوم وليلة ، وهى نشأة أسهمت - بالطبع - فى تكوينه الفكرى ، فانتسعت ثقافته ، وتعددت فروعها وتلوت مصادرهما مما أسهم فى تعميق الفكرة ، تلك التى صدر عنها متأثراً بالقديم والجديد على السواء .

وعلى هذا كان تعامل ابن المعتز مع التراث عاملاً هاماً جعل منه شاعراً مثقفاً، عالماً بأسرار اللغة ، خبيراً بفنون الشعر وصناعاته ، وفوق هذا كله كان ناقداً أفاد الكثير مما اطلع عليه فى تاريخ الأدب وشعره ، وكانت النتيجة الطبيعية لهذا كله أنه لم يقف عند حدود دوره كشاعر ، بل تجاوز هذا المستوى ، حتى أصبح واحداً من المؤلفين الذين صنفوا الكثير للمكتبة العربية ، فكان له نصيب وافر فيها ، إذ ترك لنا أكثر من عشرة كتب فى الدراسات الأدبية والنقدية التى تسجل طبيعة الحركة الأدبية كما شهدناها عصره ، وكما ثقفها ابن المعتز وغيره من شعراء العصر ويبقى له أنه تجاوزهم فى باب التصنيف والتأليف والنقد .

ويكفى فى بيان الأصول التراثية فى نشأة هذا الشاعر أن نجد من أساتذة أحمد بن سعيد الدمشقى والمبرد وثلعب ، ومعروف دور هؤلاء جميعاً فى رواية اللغة ، والحرص على الاستشهاد فى رواية النحو وتسجيل قواعده ولكن ابن المعتز مع هذا الموقف الثقافى الذى هباته له بيئته الملكية ، وساعدته على تنميته ورعايته ، لم يسلم من الانحراف الاجتماعى حين استجاب للأصوات المختلفة التى ألحت عليه ، حتى صار امتداداً - فى هذا المملك - لمدرسة الوليد بن يزيد ، فكان شبيهاً به فى إمارته وملكيته ، كما كان تلميذاً له فى موقفه الخمرى . وتجديده فى فن الشعر ، ونظمه فى موضوعات بعينها انتشرت فى شعر الوليد ، ولعل التشابه بينهما تكتمل صورته بموت كل منهما مقتولاً ، وكون كل منهما أميراً فى عصره .

ومع الأصول التراثية فى تكوين الشاعر ، نجده واحداً من كبار المجددين فى العصر العباسى ، فهو زعيم مدرسة البديع فى دورها الثالث ، ويبقى لفنه الشعرى تمايزه حين أسهم بدور بارز فى إنقاذ الشعر العربى من التردى فى الاستجابة لهجوم النقاد على فن المدح بصفة خاصة ، فراح ابن المعتز ينظم كثيراً من قصائده فى هذا الفن ، وإن اختلفت دوافعه إليه ، الأمر الذى لا يصح الاكتفاء به للدفاع عن قضايا الفن

فى هذا الموضوع ، فقد نظم ابن المعتز مدائحه بعيداً عن ظاهرة الاحتراف أو دافع التكبس الذى شغل الشعراء ، وساروا عليه عبر هذا الاتجاه ، وهى نتيجة تنتهى إلى عدم تكلف الشاعر ، أو التهالك على ممدوحيه ، أو الاستعانة بأنماط النفاق الاجتماعى التى سيطرت على الآخرين من شعراء ذلك التيار .

ويبدو أنه جاء امتداداً - من حيث دوافعه إلى المدح - لمدرسة بدأها فى الجاهلية زهير بن أبى سلمى حين أعجب إعجاباً خالصاً بممدوحيه اللذين نظم فى مدحهما معلقته المشهورة ، وهى مدرسة ينتهى إليها قطب آخر فى عصر بنى أمية هو الوليد بن يزيد ، ويرد فن ابن المعتز ليسجل مكانته قطباً ثالثاً فيها ، وعضواً أضاف الكثير إلى فنّها الشعري ، حين أكثر من مدائحه ، فكانت فيمن هم دونه فى التوزيع الطبقي ، كما كانت مجالاته خصبة لتصوير الحياة العباسية ، بما فيها من معالم حضارية جديدة ، كان أبرزها وصف القصور ودور الخلافة ، كما كانت مجالات جديدة رحبة امتزج فيها شعر المدح بالشعر السياسى امتزاجاً جديداً له طبيعته الخاصة ، حيث صدر عن ابن من أبناء الأسرة الحاكمة ، فكان عليه أن يتبنى قضيتها ، وأن يكون لهذا التبنى صورة خاصة يسيطر عليها اقتناعه وانتماؤه لبنى العباس ضد الطالبين .

وأكثر ما كان تجديد ابن المعتز فى المعالجة الموضوعية لقصائده فى موضوع الغزل ، وهو - بالطبع - ينتمى إلى غزل المحترفين من أبناء الطبقة الراقية فى المجتمع العباسى ، وإسرافه أيضاً فى موضوع الخمر الذى اتسق مع واقعه ، كما اتسق مع فن الوليد ، ثم ظهور الطبيعة بموضوعاتها المختلفة وصورها المتعددة فى شعره ، وهى جزء رئيس فى حياة الشاعر فى ظلال قصور آبائه وأجداده من الخلفاء .

وعلى المستوى الفنى تعلق ابن المعتز بالبديع فى شعره ، فكان حريصاً عليه ، معتدلاً فيه ، مما دفعه إلى التنقيب فى أصوله الأولى ، تلك التى رآها تضرب بجذورها العميقة فى تراث العرب الطويل ، حيث انتشر الفن البديعى بكثير من ألوانه فى القرآن الكريم والحديث الشريف ، وشعر العرب الجاهليين ومن بعدهم .

اشتدت علاقة ابن المعتز - إذن - بالتراث ، فازداد حرصه على العودة بالبديع إليه ، وعرضه عليه ، معتمداً فى ذلك على ظروف واقعه السياسى الذى منحه كثيراً من وقته ، وأخلصه للشعر ولأدب قبل أن يقع عليه عبء الخلافة ، أو تشغله مشاكل انتقالها إليه ، كما اعتمد على دقة إلمامه بمصادر ثقافته وفكره ، الأمر الذى ظهر فى شعره واضحاً ، وهو ما يمكن رؤية جوانب منه فيما استلهمه من الحس الإسلامى العام ،

أو تأثره المباشر بالقرآن والقصص التاريخي ، أو ما ضمنه شعره من الأمثال العربية وما ورد فيها من ترديد الأسماء التراثية للشعراء ، وفوق هذا كله ظهر التاريخ الإسلامي عنصراً بارزاً في شعره ، حيث تطلبت ذلك ظروفه السياسية أيضاً ، فكان يصدد الدفاع عن شرعية الخلافة في أسرته ، وتأکید بطلانها في جانب العلويين ، فأصبح لزاماً عليه أن يستشير التاريخ ، وأن يتخذ من معلوماته التاريخية سنداً موضوعياً في كل من هذه المواقف .

وليس من الطبيعي أن يعيش ابن المعتز بمعزل عن عصره لمجرد الانتماء التراثي ، بل وزع حياته الفنية عبر صراعات الحياة المختلفة من إحساس بالتراث وإعادة تربيده ، وبين تفاعله وتكيفه مع ثقافات العصر المختلفة من علوم فلسفية ، أو فلكية أو غيرها .

ومن خلال شعره نستطيع أن نتبين معالم نظرتة للشعر ، أو خلاصة رؤيته لطبيعة العملية الفنية ، حيث سجل إيمانه بضرورة توافر قدرات الشاعر ، إلى جانب الإلهام وموروثه الثقافي ، ولم تلتزم مهمة الشعر عنده إلى طبع خالص أو صنعة خالصة ، بل أصبح على الشاعر أن يستكمل أدواته الفنية المختلفة من الاثنين معاً ، حتى تكتمل للشعر ماهيته ومفهومه الحقيقي من حيث أداته ووظيفته انطلاقاً من الواقعيين التراثي والحضاري معاً .

وفي موقفه من أداة الفن نجده يستعرض موقفه مفضلاً الإيجاز في القصيدة ، وهو ما طبقه في شعره ، باستثناء الأرجوزة التاريخية المشهورة له ^(٢٤) ، ومع رفض الإطالة ترد عنده المصطلحات النقدية - وهو ناقد أيضاً - إذ يتحدث في قضية اللفظ والمعنى ، ويعرج على مصطلحاتها ، ويذكر القالب ، والإيجاز ، والشعر ، والكلام ، والقلب ، والقول ، والفكر ، وغيرها .

وانتهت عنده وظيفة الشعر ، وخاصة في المدح إلى نوع من التذكرة بالصفات ، وهو موقف طبيعي بالنسبة له ، فهو في غير حاجة إلى تكسب أو عطاء ، ويكفي أن توظف القصيدة عنده في تلك التذكرة التي تميز بها بقية شعراء المدح :

وبعد بوجهٍ مطلقٍ شيعتها كبرت على عاكٍ واستصغرتها
فنسيتها وأعدتها لنسيتها حتى مدحت بذكرها تذكرتها

(٢٤) تراجع في ذلك كتاب «قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية للمؤلف» .

وهكذا حدد الشاعر موقفه من فنه ، وجاء التحديد واضحاً من خلال وعيه بمقومات هذا الفن إذا انتشرت النظرية بين ثنايا الأبيات ، فلم يتناقض مع نفسه بل تأكد الاتساق فى التوافق بين النظرية والتطبيق فى كثير من قصائده ومصنفاته الأدبية والنقدية ، ومن ثم حاول الخلاص من عديد من صراعاته بين الموروث والجديد .

ومن خلال هذا الموقف وضع ابن المعتز أسس علم البديع ، وأصل له تاريخياً ، ومع هذا اقتصد فى استخدامه فلم يسرف إسراف الآخرين فيه ، بل حدد موقفه من هذا الإفراط حين ترك رسالته المشهورة فى مساوئ أبى تمام ، وفيها سجل ما اقتنع به من اعتدال فى التعامل مع الألوان البديعية المختلفة ، فكان اقتراجه من مدرسة البحتري فى هذا الاستخدام مبرراً لهجومه على إسراف أبى تمام ومدرسته .

وقد اقترن ابن المعتز بالبحتري عند كثير من النقاد ، نتيجة التشابه بينهما فى طبيعة المسلك الفنى ، فيما يتعلق بالاقتصاد فى الاستخدام البديعى ، على الرغم من الاختلاف الجوهرى بين قصائد كل منهما فى كثير من أفكارها ومتوابعها وأساليب معالجتها ، وفهم صاحبها لنظرية الشعر خاصة حول منطق الوظيفة التى بدا متغايراً لدى كل منهما .

وقد صنّفه ابن رشيق ضمن طبقات كبار الشعراء ، ووضعه فى طبقة تالية للبحتري ، وليس فى المولدين أشهر اسماً من أبى نواس ، ثم حبيب ، والبحتري ويتبعهم ابن الرومى وابن المعتز ، ثم صار الحسن بن هانئ فى المولدين ، وامرئ القيس فى القدماء ،^(٢٥) ، فبالى جانب تحديد الطبقة الفنية التى ذكرها ابن رشيق ، ظهرت طبيعة المسلك الاجتماعى متفاعلة مع المسلك الفنى اقتداء الشاعر بأبى نواس فى تحرره وتحله ، وامرئ القيس فى إمارته ولهوه فى الجاهلية .

ولم يخف ابن المعتز إعجابه الخاص بالبحتري ، مما يشى باقتدائه به فى جوانب من فنه ، إذ روى عنه أنه قال مما حبيب إليه الشعر أنه سمع البحتري ينشد الماضى (يريد أباه المعتز) شعراً تشوقه الناس ، واستحسنوه ، ووصفوه ، وهذا يؤكد - كما قلنا - دوافعه الشخصية إلى تسجيل موقفه العدائى الصريح من أبى تمام .

وعلى أساس من صراعات العناصر التراثية أصولاً ثوابت من عناصر التجديد بفروعها المختلفة ، لم يتوان ابن المعتز فى صياغته كثير من قصائده ملتزماً الشكل

النمطى للقصيدة العربية الجاهلية ، من صياغة المقدمات - بمستوياتها المختلفة - إلى تصوير الرحلة فى جوف الصحراء بأجوائها المتميزة ، إلى محاولة إثبات البراعة الفنية فى الانتقال أو التخلص ، إلى الاستعانة بكثير من الصيغ والأساليب والصور فى المعالجة الموضوعية بعد التخلص ، إلى اللجوء إلى الخواتيم التقليدية للقصيدة ، فمع زعامة الشاعر للمدرسة الفنية فى ثوبها التجديدى ، كان هذا الحرص الدقيق على اتخاذ الأصول التراثية أسساً فنية بارزة يهتدى بها ، ويقتدى بأسلافه ، فيعيد سيرتهم الأولى ، بعد أن يختار من فنه ما اقتنع به ، ويدخل ضمن نظريته ورؤيته للعملية الشعرية ، دون إعلان عقوقه للتراث ولا تمرد على أنصاره ، بل كان واحداً من المجددين فى نفس الوقت ، وكأنما استطاع أن يحقق ضرباً من المزوجة الهادئة بين القديم والجديد ، فبدأ مجدداً محافظاً من طراز متميز .

مصادر ومراجع

- (١) مصادر
أولاً : دواوين الشعراء :
(١) ديوان الأحوص : جمع وتحقيق د. عادل سليمان جمال ، ط. الهيئة المصرية
للتأليف والنشر ١٩٧٠ .
(٢) ديوان الأخطل : تحقيق د. فخر الدين قباوة ط. دار الآفاق الجديدة - بيروت
١٩٧١ .
(٣) ديوان امرئ القيس : تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة
١٩٦٩ .
(٤) ديوان البحترى : تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٢ .
(٥) ديوان بشار بن برد : شرح محمد الطاهر بن عاشور ، لجنة التأليف والترجمة
والنشر ١٩٥٠ .
(٦) ديوان أبي تمام : تحقيق د. محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤ .
(٧) ديوان جرير : تحقيق د. نعمان أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ ، ط.
دار صادر ١٩٦٦ .
(٨) ديوان جميل بن معمر : تحقيق د. حسين نصار ، نهضة مصر ١٩٦٧ ، ط. دار
صادر ١٩٦٦ .
(٩) ديوان حميد بن ثور الهلالي : تحقيق د. عبدالعزيز الميمنى ، دار الكتب ،
المصرية ، القاهرة ١٩٥١ .
(١٠) ديوان ذى الرمة : تحقيق د. عبدالقدوس أبو صالح ، مؤسسة الإيمان - بيروت
١٩٨٢ .
(١١) ديوان أبي العتاهية : أشعاره وأخباره د. شكرى فيصل - جامعة دمشق
١٩٦٥ .
(١٢) ديوان أبي العلاء المعرى : (سقط الزند) تحقيق السقا وهارون والإبيارى

ومحمود عبدالمجيد ط. دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(١٣) ديوان عمر بن أبى ربيعة : نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ، ط. السعادة بمصر (شرح محمد العنانى) .

(١٤) ديوان الفرزدق : جمع محمد جمال ، دار صادر - بيروت .

(١٥) ديوان القطامي : تحقيق د. إبراهيم السامرائى ود. أحمد مطلوب ، بغداد .

(١٦) ديوان قيس لبنى : جمع وتحقيق د. حسين نصار ، مكتبة مصر ١٩٦٠ .

(١٧) ديوان كعب بن زهير : صنعة السكرى ، نشر دار الكتب المصرية ١٩٥٠ .

(١٨) ديوان الكميت بن زيد الأسدى : ط. بغداد ، هاشميات الكميت ط. ليدن ١٩٠٤ .

(١٩) ديوان لقيط بن يعمر الإيادى : تحقيق وتقديم خليل إبراهيم العطية ، سلسلة كتب التراث - بغداد ١٩٠٤ .

(٢٠) ديوان المتنبى : تحقيق عبدالرحمن البرقوقى ، دار الكتاب العربى - بيروت .

(٢١) ديوان مجنون ليلى : جمع ونشر جمال الحلبي ، ط. عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٦٣ .

(٢٢) ديوان مسلم بن الوليد : تحقيق د. سامى الدهان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .

(٢٣) ديوان أبى نواس : تحقيق أحمد عبدالمجيد الغزالى ، نهضة مصر ١٩٥٣ ، ط. دار صادر - بيروت .

ثانياً : مصادر أدبية وتاريخية :

(٢٤) الآمدى : الموازنة بين الطائيين تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف القاهرة ١٩٦٠ .

(٢٥) للتبريزى : شرح القصائد العشر ، ط. المنيرية ، القاهرة ١٣٥٢ هـ .

(٢٦) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة تونس ١٩٦٦ .

(٢٧) لبن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر وآدابه ، تحقيق محيى الدين عبدالحميد دار الجيل - بيروت ١٩٧٢ .

- (٢٨) ابن رشيق : قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب ، تحقيق الشاذلى يحيى ، تونس ١٩٧٢ .
- (٢٩) ابن طباطبا : عيار الشعر تحقيق د. زغلول سلام ، د. طه الحاجرى ، المطبعة التجارية ١٩٥٦ .
- (٣٠) الطبرى : تاريخ الرسل والملوك تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم ، دار المعارف ١٩٦٨ .
- (٣١) العباسى : معاهد التنصيص - شرح شواهد التلخيص ، المطبعة البهية ، القاهرة ١٣١٦ هـ .
- (٣٢) أبو عبدة : شرح النقائض بين جرير والفرزدق ، ط الصاوى ، القاهرة ١٩٣٥ .
- (٣٣) على بن عبدالعزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم وعلى البجاوى ط. البابى الحلبي - القاهرة .
- (٣٤) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، ط بيروت ١٩٧٧ .
- (٣٥) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاکر - دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٣٦) المرزبانى : الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٣٧) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥١ .
- (٣٨) ابن المعتز : البديع . نشر كراتشكوفسكى ، لندن ١٩٣٥ .
- (٣٩) ابن المعتز : طبقات الشعراء المحدثين تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٨ .
- (٤٠) المفضل الضبى : المفضليات ، تحقيق عبدالسلام هارون وأحمد شاکر دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ .
- (٤١) ابن منظور : أخبار أبى نواس ، نشر عباس الشربينى : مطبعة الاعتماد ١٩٢٤ .

ثالثاً : مراجع :

(٤٢) د. إبراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر فى النقد العربى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٧ .

(٤٣) د. إحسان عباس : تاريخ النقد عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى ط. بيروت ١٩٧١ .

(٤٤) أحمد أمين : فجر الإسلام ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٤ .

(٤٥) أحمد أمين : ضحى الإسلام ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦١ .

(٤٦) د. أحمد كمال زكى : الحياة الأدبية فى البصرة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى ، ط. دار الفكر ، دمشق ١٩٦١ (طبعة أولى) .

(٤٧) د. حسين عطوان : الشعر العربى فى خراسان ، منشورات مكتبة عمان .

(٤٨) جون ديوى : الفن خبرة ترجمة د. زكريا إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠ .

(٤٩) رينيه وليك ، وأوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، مراجعة د. حسام الخطيب ، ط. بيروت ١٩٧٢ .

(٥٠) د. زكى مبارك : جناية أحمد أمين على الأدب العربى ، بغداد ١٩٦٥ .

(٥١) د. زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ١٩٦٤ .

(٥٢) د. شكرى فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، ط. جامعة دمشق ١٩٥٩ .

(٥٣) د. شوقى صنيف : العصر الإسلامى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .

(٥٤) د. شوقى صنيف : العصر العباسى الأول ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٤ .

(٥٥) د. شوقى صنيف : العصر العباسى الثانى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٣ .

(٥٦) د. شوقى صنيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٤ .

(٥٧) د. طه حسين : حديث الأربعاء ط. دار المعارف ، ١٩٥٤ .

(٥٨) د. طه حسين : مع المتنبى ، ط. دار المعارف ، ١٩٦٢ .

- (٥٩) د. طه حسين : فى الأدب الجاهلى ، دار المعارف ، القاهرة .
- (٦٠) عبدالرحمن صدقى : ألحان الحان ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٧ .
- (٦١) د. عبدالوهاب عزلم : ذكرى أبى الطيب بعد ألف عام ط. دار المعارف ، القاهرة .
- (٦٢) د. محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ .
- (٦٣) د. محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى ، ط. لجنة البيان العربى ، القاهرة ١٩٥٨ .
- (٦٤) د. محمد مصطفى هدارة : مقالات فى النقد الأدبى ، مطبعة دار القلم ، القاهرة .
- (٦٥) د. محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٢ .
- (٦٦) د. محمد مهدى البصير ، فى الأدب العباسى ، مطبعة النعمان ، الدجف الأشراف ، العراق ١٩٧٠ .
- (٦٧) د. محمد نجيب البهبهيتى : تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ط. دار الكتب ، القاهرة ١٩٥٠ .
- (٦٨) د. محمد النويهى : وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى ، معهد الدراسات العربية ١٩٦٦ .
- (٦٩) د. النعمان القاضى : شعر الفتوح الإسلامية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- (٧٠) د. نور القيسى : شعراء أمويون ، ط. جامعة بغداد ١٩٧٦ .
- (٧١) د. يوسف خليل : تاريخ الشعر فى العصر العباسى ط. دار نشر الثقافة ، القاهرة ١٩٨٠ .
- (٧٢) د. يوسف خليل : حياة الشعر فى الكوفة ، ط. دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

الفهرس

٣	مقدمة :
٥	الفصل الأول : البعد السياسى للصراع وأثره فى القصيدة
٧	(١) الموقف الشعبى
١٧	البعد المذهبى (بشار)
٣٢	(٢) تطور الهجائية السياسية (أبو الطيب)
٥٣	(٣) مفارقات المدح والهجاء فى إيداع أبى الطيب
٦١	الفصل الثانى : انعكاسات الصراعات الحربية
٦٣	(١) تخصيص النموذج الحربى (بائية أبى تمام)
٨٣	(٢) تعميم الصورة (قافية أبى الطيب)
١٠٧	الفصل الثالث : الأبعاد الاجتماعية للصراع
١٠٩	(١) حول الموقف الحضارى (أبو نواس)
١١٦	(٢) الموقف الدينى (بين الزنادقة والزهاد)
١٢٧	(٣) مفارقات الموقف الأخلاقى والقيمى بين الفريقين
١٤٣	الفصل الرابع : صراعات نفسية للشعراء
١٤٥	(١) بين الندماء (تائية أبى نواس)
١٧٨	(٢) فلسفة تيار المجون (مسلم)
١٩٥	(٣) الصحوة النفسية وزمن (البحترى)
٢١٥	الفصل الخامس : حول صراع الأنا والآخر
٢١٧	(١) قراءة فى حلم أبى الطيب
٢٢٨	(٢) توهج الذات فى مواجهة الحدث (أبو فراس)

٢٤٢ (٣) الانتصار المطلق للأنا (أبو العلاء)
٢٥٥ الفصل السادس : صراعات الاتجاهات الفنية (محور تطبيقي)
٢٥٧ (أ) الأصول التراثية عند شعراء التجديد الحضاري
٢٦٠ (ب) التواصل والإضافة (همزية بشار نموذجاً)
٢٦٢ (ج) مدرسة التجديد الثقافي (بائية أبي تمام)
٢٩٤ (د) الأبعاد التجديدية في مدارس المحافظين (البحري)
٢٩٩ الفصل السابع : اتجاهات المدارس ومفارقات النظرية
٣٠١ (١) البديع ومشكلات التجديد
٣٠٤ (٢) أدوار المدرسة البديعية
٣٢٥ مصادر ومراجع

